cinéma 77

MAI 1977 ● NOUVELLE FORMULE ● PRIX : 10 FRS ● N° 221

Boualem Bennami dans **Omar Gatlato** de Merzak Allouche

cinéma 77

REVUE MENSUELLE DE CINEMA EDITEE PAR LA
FEDERATION FRANCAISE DES CINE-CLUBS

*

DIRECTEUR DE LA PUBLICATION

JEAN-PIERRE PIQUEMAL, Président de la F.F.C.C.

REDACTEUR EN CHEF

GASTON HAUSTRATE,
Directeur du département « Edition » de la F.F.C.C.

COMITE DE REDACTION

ALBERT CERVONI, CLAUDE MICHEL CLUNY, GERARD FROT-COUTAZ, FRANTZ GEVAUDAN, JACQUES GRANT, MICHEL GRISOLIA, RAYMOND LEFEVRE, JEAN-LOUP PASSEK, DOMINIQUE RABOURDIN, TRISTAN RENAUD

COMMISSION F.F.C.C.

FRANCOISE CALVEZ, ANNIE PIQUEMAL, (Secrétaires générales), HELENE BLANC (Trésorière), MIREILLE AMIEL, (Déléguée générale), JACQUES CHARMATZ, JACQUES COURCIER, DANIEL OLLIVE, JEAN-PIERRE LE PAVEC, GEORGES SUTRA.

EQUIPE TECHNIQUE

Secrétariat de rédaction : JOEL MAGNY - Documentation : BENEDICTE RABOURDIN - Dessins : PIERRE HUET - Publicité : CLAUDINE MARCHAL - Abonnements : JACQUELINE BRISBOIS
TOUTE CORRESPONDANCE : 6, RUE ORDENER, PARIS 18e TEL : 208 72 93

*

Tous droits de traduction et d'adaptation
réservés pour tous pays, y compris l'URSS.

Imprimerie spéciale de
« Cinéma 77 » 76 - YVETOT

*

CINEMA 77 ● 6, RUE ORDENER ● PARIS 18e ● TEL. : 208.72.93.

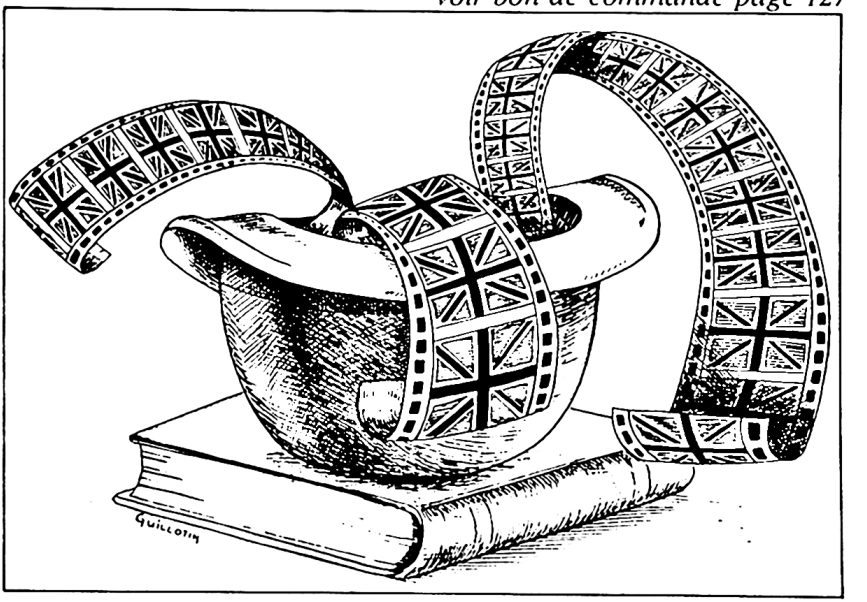
TRENTE ANS DE CINEMA BRITANNIQUE

L'EDUCATION : *« ... index et dictionnaire font de ce livre un remarquable outil de documentation ».* **LE POINT :** *« Pièces à l'appui : diagrammes, chronologie, dictionnaires, études critiques font de leur livre un monument d'érudition et de méthode ».*

LE MONDE : *« Trente ans de cinéma britannique, de Raymond Lefèvre et Roland Lacourbe, c'est le cinéma anglais depuis 1945, mais les auteurs... racontent aussi en quelques chapitres et quelques tableaux, l'histoire d'avant cette période ».* **LE CANARD ENCHAINE :** *« Vient de paraître... un livre copieusement documenté ».* **LE FILM FRANCAIS :** *« Histoire économique et artistique, étude des genres, chronologie, dictionnaires des réalisateurs et des acteurs, un savoureux dictionnaire des inclassables ».*

CINEMATOGRAPHIE : *« Le livre de Raymond Lefèvre et Roland Lacourbe nous fait redécouvrir le cinéma britannique ».* **FRANCE SOIR :** *« Trente ans de cinéma britannique » ... est un modèle du travail de recherche accessible au grand public et outil indispensable pour tous les cinéphiles ».* **LA REVUE NOUVELLE :** *ce dictionnaire dont ne pourront désormais plus se passer cinéphiles, étudiants et chercheurs. ».* **POURQUOI :** *« ... nous nous trouvons bien en présence d'une documentation très complète menée avec passion et discernement. Ainsi « Trente ans de cinéma britannique » s'affirme comme l'ouvrage le plus complet sur la question. Il sera l'élément précieux des bibliothèques scolaires ou d'associations, autant que de celles des cinéphiles convaincus ».* **TELE 7 JOURS :** *Un monument d'érudition indispensable à tout cinéphile... ».* **LE FIGARO :** *« Une somme fascinante et exhaustive... Doit figurer dans toutes les bibliothèques de cinéphiles ».* **VIVRE :** *« ... ouvrage monumental qui remet à sa place, une des premières, un cinéma très riche et passionnant ».*

voir bon de commande page 127



SOMMAIRE

MAI 1977
N° 221

EXCLUSIF :
GRAND ENTRETIEN AVEC

ARTHUR PENN

par Jean-Pierre Coursodon

page 12

TROIS FILMS, UN AUTEUR :

GLEB PANFILOV

étude et entretien
par Jacques Frenais

page 36

TABLE RONDE SUR LE THEME

THEORIE DU CINEMA

avec la participation de
Christian Metz, Michel Fano,
Jean-Paul Simon et Noël Simsolo

page 48

APRES LE FESTIVAL DE ROYAN

SITUATION DU CINEMA AFRICAIN

par Ben Diogaye Beye

page 64

TOUTES REFLEXIONS FAITES

- *Se libérer du mythe Langlois*
  par Gaston Haustrate
- *B.B. et les médias*
  par Jacques Grant
- *Pasolini l'hérétique*
  par Noël Simsolo

page 6

LES FILMS DU MOIS (par ordre alphabétique)

ALIBIS, de Pierre Rissient (88) ● **ARMAGUEDON**, de Alain Jessua (100) ● **BEN ET BENEDICT** (81) ● **CHARLOT, LE GENTLEMAN VAGABOND**, de Richard Patterson (90) ● **LE COUPLE TEMOIN**, de William Klein (94) ● **LE DERNIER NABAB**, d'Elia Kazan (83) ● **ENQUETE SUR LA SEXUALITE**, de Pier Paolo Pasolini (10) ● **L'HERITAGE**, de Mauro Bolognini (96) ● **JE DEMANDE LA PAROLE**, de Gleb Panfilov (38) ● **NETWORK**, de Sidney Lumet (77) ● **LES NOCES DE ZEIN** (85) ● **OH ! SERAFINA**, d'Alberto Lattuada (93) ● **OMAR GATLATO**, de Merzak Allouache 73) ● **L'OMBRE DES CHATEAUX**, de Daniel Duval (86) ● **PAROLE D'HOMMES**, de Peter Hunt (101) ● **PASCAL DUARTE**, de Ricardo Franco (92) ● **PICNIC A HANGING-ROCK**, de Peter Weir (98) ● **SARTRE PAR LUI-MEME**, d'Astruc et Contat (104) ● **VERMISAT**, de Mario Brenta (79) ● **VERTIGES**, de Mauro Bolognini (102) ● **VIOLETTE ET FRANÇOIS**, de Jacques Rouffio (89).
● et la rétrospective : **MELIES TEL QU'EN LUI-MÊME** (106).

LES RUBRIQUES

Ephémérides (4) ● Ifacc (117) ● La cote des films (70) ● Le dictionnaire des erreurs de Charles Ford (112) ● Le stage de Marly / juillet (113) ● Cinéma et TV (108) ● Le journal de lecture (114) ● Festivals et Rencontres (120) ● Nécrologie (124) ● Films sortis à Paris (126) ● Bulletin d'abonnement (128).

Notre couverture : Boualem Bennani dans **Omar Gatlato**, un film algérien de Merzak Allouache (voir critique et entretien dans ce numéro), distribué par PROMOTION ARTISTIQUE DE FILMS.

EPHEMERIDES

MARDI 15 MARS

La Colombie a aussi son festival. Primés cette année, deux films français : **Cousin Cousine** *et* **Le Bon et les méchants** *de Lelouch.*

A la suite de négociations, fin en Suède du boycottage des films américains qui durait depuis août 1976 à la suite d'une augmentation de 10 % des locations.

Mois de février exceptionnel pour le cinéma américain « recettes supérieures de 22 % au même mois de l'an dernier. En tête **Rocky, Transamérica Express, Network** *et la nouvelle version de* **Une Etoile est née.** *Chacun de ces films a totalisé au moins cinq millions de francs de recettes.*

MERCREDI 16 MARS

Ouverture à Strasbourg du 6ème festival international du film des Droits de l'Homme. Quarante films présentés sur le thème : le droit au travail (voir commentaires dans notre rubrique « De par le monde »)

LUNDI 21 MARS

Le directeur de la photographie, Léonce-Henri Burel, est mort le 21 mars à Mougins (Alpes Maritimes). Il était âgé de quatre-vingt-cinq ans. Il avait notamment travaillé aux côtés d'Abel Gance et de Robert Bresson (voir notre rubrique « Nécrologie »)

MARDI 22 MARS

La Licorne d'or du Festival international du film fantastique de Paris est attribuée au film américain de Bert. I. Gordon, **Soudain les monstres.** *Prix spécial du Jury :* **Un été mystérieux,** *de Jim Sharman, Australie ; prix d'interprétation féminine : l'ensemble des interprètes fémines de* **Pique-nique à Hanging Rock,** *de Peter Weir, Australie ; prix d'interprétation masculine : Richard Basehart dans* **Les Yeux morts du Dr Chaney ;** *prix du meilleur scénario à* **Welcom to blood City,** *de Peter Sasdy ; prix du meilleur court métrage :* **Rêve,** *de Peter Foldès. Le film de Jim Sharman a reçu en outre le Prix de la critique, tandis que le public distinguait* **Les Sorciers de la guerre,** *de Ralph Bakshi. Nous reviendrons sur cette manifestation dans un prochain numéro.*

Clôture et palmarès du 6e Festival international des films des droits de l'homme sur le thème : « Le droit au travail ». Premier prix : **La soudaine solitude de Konrad Steiner,** *de Kurt Gloor (Suisse) ; second prix :* **Le Bus,** *de Bay Okan (Suisse) ; et troisième prix :* **Coup pour coup,** *de Marin Karmitz (France). Une mention spéciale a été attribuée à Christian Ziewer pour l'ensemble de son œuvre.*

MERCREDI 23 MARS

Ouverture à la Cinémathèque française de la rétrospective du film arabe, présentée par la Cinémathèque algérienne. 60 films projetés, dont un grand nombre d'inédits, présentés par leurs auteurs, en particulier **Omar Gatlato** *de Merzak Allouache (Algérie) (voir analyse et entretien dans ce numéro)... Plusieurs films de l'OLP, ainsi que des documents récents sur la guerre au Liban ont également été présentés au cours de cette manifestation et à cet endroit. Regrettons une fois encore que la cinémathèque n'ait pas voulu nous informer du programme de ce mois.*

VENDREDI 25 MARS

Alberto Grimaldi, producteur italien malheureux. Après Fellini, et un Casanova que le commanditaire ne pouvait faire à sa guise, Bertolucci refuse d'amputer 1 900 de deux heures de projection afin d'entrer dans les normes des séances aux USA. Quel métier !

SAMEDI 26 MARS

Au cas où vous ne l'auriez pas encore lu. Les Oscars à Hollywood : **Rocky** *et* **Network** *trustent les récompenses.* **La Victoire en chantant** *de Jean Jacque Annaud, meilleur film étranger. Haskell Wexler, le réalisateur de* **Medium cool** *a reçu l'oscar de la meilleure photo pour* **Bound for glory** *le film sur la vie du chanteur Woody Guthrie.*

Ouverture, dans le cadre du Festival d'art contemporain de Royan, de la semaine de cinéma pan africain organisé par la FFCC. Sont mises au clair un certain nombre de confusions notamment entretenues avant le Festival, et s'établit très positivement un vaste débat dialectique sur lequel il convient de s'attarder (voir article dans ce numéro).

Ouverture de Confrontation XIII, second Festival de critique historique du film sous l'égide des Cahiers de la cinémathèque *de Toulouse, organisé par Les Amis de la cinémathèque de Perpignan et la cinémathèque de Toulouse, sur le thème : le film policier, reflet de sociétés. Cette manifestation trouvera tout naturellement son echo dans un numéro de* Cinéma *en préparation sur « le film noir ».*

LUNDI 28 MARS

Le président Giovanni Leone a remis au Quirinale Palace le « David di Donatello », les oscars italiens, au producteur Alberto Grimaldi, aux réalisateurs Franscesco Rosi et Jan Troell, aux acteurs Ugo Tognazzi, Mariangela Melato Monica Vitti, Nino Mandredi et Vittorio Gassman.

Histoire Belge : **A chacun son enfer,** *d'André Cayatte, a reçu à Bruxelles le prix Fémina et le prix du Ministre de la Culture Française. Ils se vengent !*

Ouverture du 13ème stage de formation de l'IFACC (Institut de Formation aux activités de Culture Cinématographique qui se déroule comme à l'accoutumée à l'INEP de Marly-le-Roi et rassemble 43 stagiaires. Devant l'afflux des demandes, la FFCC ajoute un stage de premier degré à son calendrier 76/ 77. Voir par ailleurs les informations détaillées.

MARDI 29 MARS

Peter Foldès est mort à Paris, à l'âge de 52 ans. D'origine hongroise, il s'était installé en France en 1964, après avoir résidé aux USA. Grand chercheur dans le domaine de l'animation, il avait travaillé en particulier sur ordinateur. Il venait de recevoir avec **Le Rêve** *(réalisé en 1976) le prix du meilleur court métrage au Festival du Film Fantastique de Paris (voir notre rubrique « Nécrologie »).*

MERCREDI 30 MARS

Au studio Git le cœur à Paris puis à Tours, Grenoble, Montpellier, Aix en Provence, Lyon, un cinéma à découvrir celui de l'Albanie. (voir calendrier dans notre rubrique « Festival et Rencontres »)

Le jury du 1er Festival du film arabe de Paris qui s'est tenu du 23 au 29 mars 1977, notamment composé de Salah Abou Seif, Jean-Louis Bory, Tahar cheeria, Claude Michel Cluny, Guy Hennebelle, Lotfallah Soliman, croit utile de préciser les intentions qui ont présidé à la remise du Prix et de définir les lignes directrices qui lui paraissent essentielles pour comprendre cette manifestation et assurer son renouvellement.

Pour la première fois une Compagnie Cinématographique Française organise une semaine du Cinéma soviétique à Paris, Toulouse, Montpellier, Reims, et reçoit une délégation à titre privé.

Cette manifestation a été organisée en réciprocité avec Mosfilms qui, début mars, a présenté à Moscou, Léningrad, Kiev, Novosibirsk, sept films, Gaumont.

VENDREDI 1er AVRIL

A New York, la cinémathèque américaine a inauguré sa série Paris — New York, une fresque de 40 films sur les deux villes. Le reste de la rétrospective, qui durera jusqu'au 7 mai sera composé de classiques, la plupart inédits aux Etats-Unis.

Ouverture à Valence des 3ème Rencontres « Cinéma et histoire », avec pour thème : les années 50 vues par leur cinéma, en France et en Italie ; Rossellini et l'histoire. Des débats fructueux et des films intéressants ont permis un travail dont la revue portera les traces dans un dossier à venir sur le cinéma des années 50.

DIMANCHE 3 AVRIL

Les problèmes de l'IDHEC ne sont plus seulement financiers. L'Institut actuellement logé dans les locaux destinés à l'INA, devra déménager ses élèves, et ses équipements (salles de montage, de projections...). Pour l'instant, pas de point de chute prévu.

LUNDI 4 AVRIL

Ouverture de la troisième Fête du film réalisé à l'école, dans le cadre du 33è Congrès international de l'Institut coopératif de l'Ecole moderne (pédagogie Freinet), à Rouen.

MARDI 12 AVRIL

Grande première dans la région Auvergne. La SFP expérimente jusqu'au 4 Mai, un circuit, de vidéotransmission. Sept salles de cinéma et quatre lieux publics (Mairies, casernes, CHU, préfectures) présenteront 50 programmes sur écran de 4 à 8 mètres. « L'alimentation » se fera pas cable. « Affaire » à suivre.

Inauguration à Paris d'une semaine de cinéma polonais en présence d'une délégation de réalisateurs, acteurs, et critiques polonais.

Après la semaine soviétique, la semaine albanaise, la semaine arabe, et avant la semaine tunisienne (prévue du 20 au 26 avril). Nous assistons a une inflation de semaines étrangères impossibles à « dégérer ». Il semble qu'une planification s'impose si l'on veut que ces initiatives (interessantes) aient quelque succès public.

MARDI 12 AVRIL

Ouverture des Journées Cinématographiques d'Orléans 77, présentant un « portrait brisé » de trois pays : France, Etats-Unis et Italie ; des films français contemporains et des films « de recherches » présentés par l'INA, FR 3 et le GREC.

NOTULES

Tout groupe de jeunes, engagé dans une action collective de loisir éducatif, d'éducation populaire, et non professionnel, peut bénéficier de l'aide du vidéographe du Secrétariat d'état à la jeunesse et aux sports, après remise d'un projet. Une fois son projet agréé, il bénéficiera du prêt gratuit d'un ensemble vidéo portable (caméra, magnétoscope) pendant trois à quatre semaines, précédées d'un stage d'initiation de trois jours, et suivies d'un stage de montage de quatre jours à l'Institut National d'Education Populaire (Marly-le-Roi).

Seuls sont à la charge des membres du groupe les frais d'hébergement à l'INEP (15, 30 frs par jour) et 50 % des frais de voyage.

Pour tout renseignement s'adresser à : Vidéo Promotion Jeunesse, Institut National d'Education Populaire, 11 rue Willy Blumenthal, 78160 Marly-le-Roi. Tél. : 958.05.57.

●

Le Conseil d'administration de la Société des réalisateurs de films, à la suite de la démission, pour raisons personnelles, de Jean-François Adam de ses fonctions de Secrétaire général, a décidé, le 29 mars 1977, de nommer en remplacement à ce poste : MM. Alain Fleischer et Jérôme Kanapa.

Le secrétariat général sera donc composé de : MM. Alain Fleischer, René Gilson, Jérôme Kanapa, Luc Moullet. La Coordination des manifestations extérieures et la trésorerie restant à la charge de Mme Claudine Guilmain et M. Jérôme Kanapa.

●

Le Ministère des Affaires Etrangères a confié la production d'un document filmé sur le Centre d'Art et de Culture Georges Pompidou à Création 9 Information. Ce film a été réalisé par Roberto Rossellini, courant avril. Ce ne sera pas une apologie, ni une critique, dit-on. Comme un ethnologue, Roberto Rossellini rendra compte du phénomène Beaubourg.

TOUTES REFLEXIONS FAITES

Avec les « Cahiers de la Cinémathèque »

SE LIBERER DU COMPLEXE LANGLOIS

par Gaston Haustrate

C'est dans Liberty Valence, *de John Ford, je crois, qu'est énoncé cet aveu touchant :* « En Amérique, quand la légende est plus belle que la réalité, on choisit toujours la légende » *(je cite de mémoire).*

Les Etats-Unis n'ont pas l'apanage de ces romanesques choix anti-historiques. Chez nous, en matière de cinéma, le système a souvent été appliqué avec succès. Dire que l'affaire Langlois en est l'exemple le plus probant procéderait de l'évidence si l'on pouvait, en l'état actuel des choses, espérer qu'elle soit reconnue comme telle. Ce n'est, hélas, pas encore le cas.

Et ça l'est d'autant moins que détruire une légende ou mettre bas un mythe, n'est pas une mince affaire. Il y faut beaucoup de courage, d'audace et de persévérance.

On s'en apercevra en lisant le dernier numéro des « Cahiers de la Cinémathèque » *de Toulouse (1) consacré tout entier à l'histoire de la Cinémathèque française sous le titre :* « *Recherche de la vérité* ».

Dire que j'en conseille la lecture serait vraiment peu dire : je pense plus précisément que tout cinéphile digne de ce nom doit absolument *prendre connaissance de cette remarquable enquête de Raymond Borde.*

La précision de la documentation, le sérieux de l'argumentation, le caractère complet du panorama historique aboutissent à une somme d'informations et de commentaires qui rend la lecture de ce numéro indispensable *et* impératif.

Qu'on ne s'y méprenne pas. Il ne s'agit pas, pour nous, d'essayer de trouver là une justification a posteriori de nos réticences et de nos réserves envers une idolâtrie abusive et un culte aveuglant dont les conséquences nous apparaissent chaque jour plus dramatiques. En vérité, dans cette revue, nous avons toujours moins combattu l'homme que ses méthodes, e toujours défendu plus le principe même d'une cinémathèque nationale que les aléas mystificateurs du destin exceptionnel d'un seul homme.

En annonçant le décès d'Henri Langlois (cf notre numéro 219), nous avions tenu à rappeler, citations à l'appui l'étude courageuse rédigée par Pierre Billard, en 1968, avec l'accord du Bureau de la FFCC, au moment de la fameuse « affaire ». Borde rappelle justement que cette prise de position, tenue par la plupart de nos confrères pour une trahison politique, valut à son auteur de solides haines.

Il est vrai (et ce numéro des « Cahiers de la Cinémathèque » *en restitue bien la nature) que nous vivions alors en plein climat passionnel et que la campagne de presse engagée en faveur de Langlois prenait effectivement des tournures hystériques. Ceux qui, comme nous, nageaien à contre-courant eurent pas mal à en souffrir. Et cet éditorial de Pierre Billard, en essayant de prendre de la hauteur, visait à prendre acte mais aussi à alerter les ciné-clubs sur le danger des illusions romantiques.*

Nous sortions d'un congrès, celui de Nancy, qui avait voté sa participation au Comité de défense de Langlois. François Truffaut y avait participé et mis tout son prestige personnel en jeu pour obtenir ce résultat. Notre minorité (neuf voix contre

159 !) n'avait pas su convaincre. Pourquoi ?

La lecture de l'enquête de Raymond Borde fournit des explications générales à l'échec des formes de résistance diverses — à l'époque complètement occultées par les medias, eux-mêmes noyés par l'intox.

On n'en finirait pas d'en tirer des leçons. Mais ce qui apparaît le plus flagrant (et qui est le plus utile à examiner aujourd'hui), c'est le manque total de lucidité dont a fait preuve la gauche dans cette affaire, s'engageant dans ce combat douteux sans souci de ses contradictions.

Car abusée, elle en était arrivée, aux plus hauts niveaux, à défendre l'anarchisme contre l'organisation, la passion individuelle contre l'intérêt général, la structure privée contre le service public, etc.. Et tout cela, sous le prétexte fallacieux que l'initiative de Malraux provenait d'un gouvernement de droite ! Attitude manichéenne dont on ne soulignera jamais assez l'irresponsabilité. D'autant que ceux qui l'exploitaient n'étaient pas toujours d'une pureté politique à toute épreuve.

Bref, la lecture de ce document nous rappelle avec acuité combien cette affaire Langlois aura fait perdre de temps, combien elle a retardé l'instauration en France d'une véritable cinémathèque et d'un véritable travail sur l'histoire du cinéma.

Ce qu'il convient de souhaiter, aujourd'hui, c'est que nos futurs ministres de la culture méditent ce numéro. On ne peut certes rien attendre de celui qui vient de s'installer, sinon la prolongation de la position Giroud exprimée dans notre dernier numéro par Mlle Chanet : laisser courir pour ne pas se mettre à dos une nouvelle affaire de la Cinémathèque.

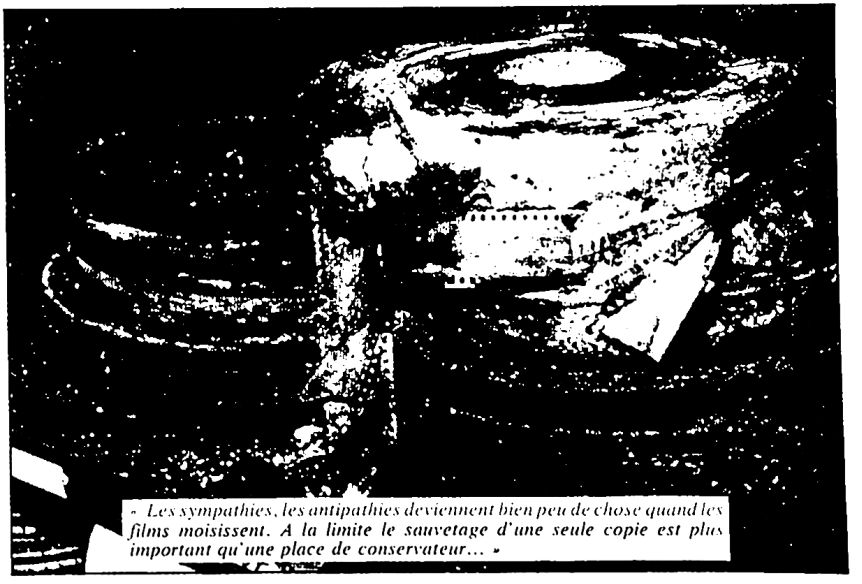
Mais de l'éventuel futur ministre de gauche, nous sommes en droit d'espérer une attitude plus courageuse. Il n'aura pas l'excuse d'être mal informé, historiquement et techniquement. Ni même de manquer de solutions de rechange : ce même numéro des « Cahiers » *en fait l'inventaire et, depuis quelques années, les propositions ne manquent pas (voir, entre autres, l'appel « Pour une cinémathèque nationale » parue dans notre numéro de mars 75 et signé conjointement avec quatre de nos confrères).*

Alors, sachons espérer. Langlois est mort mais le problème d'une cinémathèque véritablement nationale demeure. A défaut de nationaliser la fondation Langlois, on peut estimer que la gauche disposera de mille et une autres solutions.

Gaston Haustrate

(1) « *Les Cahiers de la Cinémathèque* », n° 22, 15 F., Palais des Congrès, 66 000 Perpignan.

Bobines de films « nitrate » au stade ultime de décomposition.



« *Les sympathies, les antipathies deviennent bien peu de chose quand les films moisissent. A la limite le sauvetage d'une seule copie est plus important qu'une place de conservateur...* »

UNE FEMME ET DES PANTINS

par Jacques Grant

Brigitte Bardot vient d'être la cible d'un tir d'hystérie journalistique révélateur de la peur que la plupart des gens, qui font dans la culture, *ont du cinéma.*

Brigitte Bardot, on le sait, a pris depuis quelque temps déjà la défense des animaux martyrs, et, récemment, plus précisément des bébés phoques, massacrés vivants et en série à chaque printemps pour la confection d'habits de fourrure fort appréciés. Elle est allée, en mars, sur la banquise canadienne dans l'espoir non seulement d'alerter l'opinion, mais carrément d'arrêter le massacre. Ce fut très répercuté par la presse écrite, parlée et télévisée, ce qui était d'ailleurs un des buts de son action.

Tous les médias en ont rendu compte de la même façon : avec ironie. Qu'on le lui reproche ou l'en loue, ça a toujours été signalé avec condescendance, comme une chose peu sérieuse, et en tout cas bien à la hauteur de ce dont peut être capable quelqu'un comme B.B. « qui se met sûrement des fourrures d'autres animaux », *star à qui on n'a pas pardonné de n'avoir jamais été* respectueuse : *elle a toujours donné dans la facilité et l'inconscience, c'est bien connu, alors, les bébés phoques, c'est bien dans la suite logique de cette vedette qu'on qualifie encore de capiteuse en espérant qu'on lira* « pauvre fille... »

Je ne veux pas proposer ici une revue de presse, mais signaler simplement que TF1 actualités a parlé de ça avec des regards chargés d'une douleur universelle où s'engouffraient les Indes affamées et les Irlandais abattus dont il serait bien plus utile de se préoccuper ; que la Lorgnette, *ce miroir de la bonne conscience de gauche, de droite et du milieu, n'a pas manqué de rappeler qu'il se passe en Ouganda des choses autrement plus inquiétantes pour l'humanité ; et que le plus venimeux des commentateurs (je sais que ce qualificatif lui fera plaisir, mais franchement le plaisir de cet individu ne me complexe pas) a bien sûr été Philippe Bouvard, rappelant, dans* France-Soir, *comment l'an dernier Brigitte Bardot a négligé un bébé-phoque qu'elle avait entrepris d'élever. Quant aux journaux informativement sérieux ou prétendument révolutionnaires, ou bien ils en ont parlé du bout des doigts sans même citer le nom (ridicule ? honni ?) de la comédienne, ou bien ils n'en ont pas parlé du tout (idem).*

Je voudrais tout d'abord, avant d'aller plus au fond de l'affaire, dire les raisons d'un mépris à retourner aux gens qui affichent ces comportements professionnels (1). C'est simple : que font-ils, eux, pour les Indes, les enfants martyrs ou les femmes battues ? Sans doute imaginent-ils que leurs paroles médiatisées ont plus d'importance et de poids, quand ils rendent compte de l'information, qu'une action, si répercutée soit-elle, de Bardot. I leur est, en fait, insupportable que leur célébrité à eux soit relativisée. Il y a un danger réel *à ce que les spectateurs-lecteurs, (dont ils savent bien qu'ils son moins idiots qu'ils ne l'espèrent) soien plus sensibilisés aux bébés-phoques qu'aux manipulations ou hystérisations de l'information qu'ils pratiquent. Aussi est-il facile, nécessaire et gratifiant, de tourner ça en dérision : la vraie star, le vra porteur du mal du monde, c'est moi, moi qui vous cause de l'Ouganda et qui me montre chaque jour à vous (2). Qu'est-ce que c'est que cette* femme *qui sort comme ça de sa boîte à malices alors que d'ordinaire elle ne s'intéresse à rien ?*

Le premier problème soulevé par cette affaire est donc bien un rapport hommes / femmes : 1) Tant qu'on ne la voi pas, la Bardot est à sa place de femme

---

(1) Signalons à ce propos, et au contraire, le beau reportage de l'émission l'Evénement (jeudi 24 mars sur TF1), qui a montré sans commentaires la conférence de presse canadienne où l'actrice s'est remarquablement défendue, et ses rapports avec les trappeurs (leur garantissant un reclassement s'ils abandonnaient ce travail, et trinquant avec eux après leur promesse d'arrêter le massacre.)

(2) C'est d'ailleurs les hasards de l'actualité entrant en œuvre (...mais n'y entrant pas par hasard), l'Ouganda qui a le plus souvent été opposé aux bébés-phoques — et, pour faire bonne mesure, les Asiatiques, les Noirs en général et les Indiens, dans la fournée. Mais surtout l'Ouganda. Si B.B. veut s'occuper d'horreurs, que ce soit au moins des vraies horreurs. Deux significations à cela : d'abord, il y a là une bonne occasion de mettre sur le même plan les animaux et tous les bougnoules de la terre. Mais il y a plus : on ne pardonne pas à B.B. d'avoir fait rater les manchettes et articles géniaux que représenterait cette manne que serait un duel entre cette femme et ce pantin d'Idi Amin. Il aurait pu y avoir encore mieux qu'un parallèle animaux / bougnoules : un parallèle femme / guignol.

chez elle, à la maison, même si cette maison est dorée ; et les hommes à la leur : parlant du monde qui compte, s'occupant des choses importantes. 2) Mais dès qu'on cite son nom, tout ce qui est à jamais écrit derrière elle resurgit automatiquement : en même temps star et un peu salope, c'est-à-dire intouchable. Totem dont la mise en question donne l'impression de braver un interdit. Le malheur est que ces pauvres hommes, contrairement à quelqu'un comme Schmid dans **L'Ombre des Anges,** *ne* touchent *pas le totem : ils le* traitent de haut, *ce qui est le comportement opposé. C'est-à-dire que contrairement à ce qu'ils imaginent ils s'abaissent en traitant l'intouchable de haut : on se dit immédiatement* qu'ils ne peuvent faire que ça avec elle, *on sait d'emblée qu'ils ne la* traverseront *jamais, qu'ils ne franchiront jamais le tabou. Intouchable, Brigitte Bardot l'est* par des gens comme eux. *3) Si encore elle s'était contentée de faire un peu de bruit ! Mais elle a eu la prétention, cette femme et actrice, de passer à l'acte : pas seulement hurler, comme le font les bons apôtres contre Ponia et Brejnev, mais* empêcher, *directement, le mal. 4) Si bien que le problème des bébés-phoques finit pas être considéré comme secondaire* parce que *c'est Brigitte Bardot, femme et comédienne, qui s'en occupe.*

Nous voilà donc arrivés à la signification cinématographique de l'affaire.

Elle se situe à deux niveaux.

Celui de l'objet lui-même, qu'il ne faut surtout pas oublier : les bébés-phoques. Et un niveau plus général : le rapport au monde du cinéma.

Quiconque a pu voir à la télévision des films du massacre de ces animaux, n'a pu être qu'ému profondément. C'est un spectacle immensément touchant. Or, que je sache, le cinéma c'est la signification de ce que l'on voit, c'est-à-dire le rapport de soi-même au spectacle. Si l'on est touché en voyant ça, c'est que c'est quelque chose d'important, quelque chose qui en vaut la peine.

Alors, second point, que reproche-t-on à Brigitte Bardot ? Puisqu'il est évident qu'on ne saurait lui reprocher son émotion, ce qu'on lui interdit ne saurait donc être que sa célébrité : on n'admet pas que quelqu'un de célèbre, non pas tellement ait des sentiments, mais utilise sa célébrité pour les faire connaître... C'est donc bel et bien à l'image cinématographique qu'est Brigitte Bardot qu'on en veut.

On est, encore et toujours (c'est fondamental) renvoyé à une question de conception du cinéma. On rêve que le cinéma règle les problèmes du monde, et alors on les classifie — on applaudit, de gauche à droite, Rosi et ses « grands sujets », dont les bébés-phoques ne sauraient être. On traite le cinéma comme un éteignoir des sensibilités individuelles, alors que ce sont elles précisément son terrain spécifique. A travers cette « affaire Bardot », c'est le cinéma qu'on tente de discréditer. (3). Marguerite Duras me disait, à propos de cette « affaire Bardot », que ses détracteurs régressent vers (je cite) « un ouvriérisme retardataire ». Profonde vérité : nombreux sont ceux qui n'ont pas encore compris, confortés par ceux qui ne veulent pas le comprendre, que le cinéma ça travaille sur des lieux précis, circonscrits, sur ce qui touche celui qui représente. Le massacre des bébés-phoques, c'est, pour Brigitte Bardot, son « truc » à elle, elle s'y jette toute entière, pour le sentir plus fort, le faire sentir à d'autres et faire avancer quelque chose — la chose à quoi elle vibre — dans le monde. Le cinéma n'est pas la vie, mais par contre et au contraire, comme le disait Ingrid Caven à propos de Fassbinder, si on met le cinéma dans la vie, on avance. A la limite, il est secondaire de dire qu'en interdisant à Bardot d'avoir sa vibration à elle on a un comportement fasciste et imbécile ; ce que lui interdit sa vibration signifie surtout, c'est le mépris qu'on a pour le cinéma, qu'on prend pour le bouc émissaire de ses propres impuissances, frustrations, lâchetés et égoïsmes. Se refuser à voir la beauté et donc l'importance de ce qu'est en train de faire Brigitte Bardot, c'est la peur de la dimension *personnelle et responsable du cinéma, c'est la peur de soi-même en tant que spectateur. Ce qui m'interesse de dire ici, c'est qu'en entreprenant cette lutte, Brigitte Bardot a révélé (rappelé) qu'elle est une vraie créature de cinéma.*

J.G.

---

(3) On sait par ailleurs (cf le livre de Gérard Lenne *La mort à voir*) que la seule mort qu'il soit possible (autorisé) de filmer pour une fiction cinématographique, c'est une mort d'animal. La mort d'un animal est donc au cinéma la chose la plus insoutenable qui soit. Il me plait alors de faire cette remarque : Brigitte Bardot a vécu pas très longtemps mais très fort, le cinéma : sa sensibilité est sûrement en accord avec lui : Brigitte Bardot touchée par les massacres d'animaux qui sont le point d'aboutissement le plus extrême de l'insoutenable au cinéma, c'est une idée trop belle pour ne pas être un peu vraie.

LE « DIT » DE PASOLINI

par Noël Simsolo

Lorsque Pasolini fut assassiné, la presse bourgeoise et ses alliés s'empressèrent de rouler son cadavre dans la boue. Cette méthode n'était pas nouvelle : elle avait fait ses preuves sous le fascisme et le nazisme. C'est un truc élémentaire, mais efficace pour corrompre la légitimité d'une parole.

Le spectaculaire associé au sang d'un monstre fait vite oublier la permanence de l'action humaniste de cette personne. De plus, elle colore de façon habilement négative toutes les déclarations critiques et sociales d'un individu. Le processus est simple.

Premier temps : *« Pasolini-la-pédale » est mort, victime de son horrible vice. Son œuvre filmé et écrit ne sert alors qu'à alimenter tout commentaire écœuré de cette fin « méritée ». Les salauds qui tiennent les « médias » s'empressent de masquer la réalité de cette mort derrière un fait divers sexuel agrémenté d'anormalité honteuse.*

Puis vient le deuxième tempo, deuxième temps : *les gogos cupides de l'intelligentsia italienne font la promotion des travaux écrits et filmés de Pasolini. Il faut vendre vite ces œuvres-là, pendant qu'elles portent un tel parfum de débauche. C'est le temps des nécrophages. Il n'a qu'un temps, c'est entendu.*

Alors, c'est le troisième temps : *réhabiliter Pasolini. Cette manœuvre n'est pas innocente. Elle est encore plus coupable dans sa forme actuelle puisqu'elle consiste à pardonner tout à l'auteur de* **Accatone** *en réduisant son langage à celui d'un artiste-poète afin que sous cette identité le « personnage coloré », « l'homosexuel masochiste », « le scatologue sophistiqué », « le chrétien marxiste » soit excusé de ses « regrettables excès », de la calamité de ses « instincts contre nature ».*

Ainsi, en quelques mois, Pasolini-le-maudit est devenu un classique, une valeur culturelle d'Etat, une manifestation sublime de la pensée libérale néo-bourgeoise. Par un tour de passe-passe éhonté, on transforme sa démarche dialectique en un calvaire, un nouveau martyre de Saint Sebastien...

Il est à craindre que cette manière de crever les yeux de tous ne soit qu'un début. Pourquoi en serait-il autrement ? La canonisation d'un hérétique est le meilleur moyen de le censurer après sa mort. Ensuite, on remontera ses films, on coupera des passages de ses livres afin que ses travaux soient en parfaite harmonie avec la légende minutieusement créée autour de cet homme.

Comme Pasolini refusait de s'aligner sur les codes des partis, cette récupération arrondira les angles.

Et pourtant, faire mentir la parole d'un mort, c'est aussi un assassinat. Après s'être acharné sur le cadavre de Pier Paolo, messieurs les penseurs vont coloniser sa pensée, son « dit », sa force révolutionnaire et individualiste. Ils vont faire de leur ennemi un allié ; faire d'un terroriste attaché au réel, un poète irresponsable et merveilleux.

Cependant, certains textes de Pasolini existent encore pour empêcher ce travestissement d'être absolu. Un film existe aussi : **Enquête sur la sexualité.** *Ici, point de fiction... toute la force du réel éclate au travers des questions que pose ou se pose Pier Paolo.*

Dans le film, il désigne toute l'hypocrisie de la société italienne et montre que le peuple est le seul à assumer sa sexualité en accord avec ses choix idéologiques et ses désirs légitimes. Pas une faille, pas une facilité, mais une urgence de voir, de comprendre et de communiquer dans ce langage oral qu'il affectionnait.

Dans les deux livres récemment traduits : l'Expérience hérétique *et* les Ecrits corsaires, *cette même préoccupation du langage est permanente. Dans le premier, on trouve divers textes conçus sur les relations entre le langage, la création et le réel. Ces textes sont rédigés sans aucune concession. Pasolini s'interroge dans le champ théorique avec la même lucidité qui le conduira à collaborer à des journaux de grande audience au cours des années 70. Justement, ces textes-là sont réunis dans le deuxième livre. Pasolini y parle en tant que citoyen italien. Il ne cesse de mettre en relief les tares de la vie politique intérieure de son pays. Violents et terroristes, ces écrits témoignent d'un dégoût pour les dogmes ou les alibis réthoriques. Ce sont des discours personnels où il ne se substitue jamais à la parole d'un chef de clan, ni à celle du peuple.*

Il apparaît bien que le « dit » de Pasolini était celui d'un homme curieux, conscient des réalités populaires et politiques, soucieux de ne jamais fétichiser la culture.

Il n'entretenait aucun rapport professoral ou démagogue et dictatorial avec la culture, mais une passion amoureuse, sans cécité ni mensonge.

Après la lecture de ces deux recueils..., après la vision de ce film (et le souvenir de cet autre film inédit en France : **la Rabbia)**, *il est difficile de ne pas sentir la colère sourdre en soi.*

Peu importe que l'on soit d'accord avec ce que déclare Pasolini, (son engagement est ailleurs que dans ces termes). L'admirable est que c'est une pensée au travail, une pensée libre, consciente de tout ce qui fait le langage humain, militante de la permanence de l'esprit critique et forte de sa prodigieuse honnêteté.

Enfin, comment être objectif avec ce mort? Comment être objectif à propos d'individus qu'on a rencontrés plusieurs fois et qui vous ont communiqué le virus d'une certaine provocation? Il n'y a pas d'illusions à se faire. Les deux bouquins de Pasolini ne se vendent pas beaucoup en France où il n'est jamais apparu comme autre chose qu'un cinéaste à scandale. Et pourtant, il serait temps de s'interroger nous aussi sur notre langage et notre culture avec une telle lucidité.

N.S.

L'Expérience hérétique. *Edition Flammarion. Paris 1976.*
Les Ecrits corsaires. *Edition Payot. Paris 1976.*

Pasolini : un terroriste attaché au réel

EXCLUSIF

PAR
JEAN-PIERRE
COURSODON

- LE GAUCHER
- MIRACLE EN ALABAMA
- MICKEY ONE
- LA POURSUITE IMPITOYABLE
- BONNIE AND CLYDE
- ALICE'S RESTAURANT
- LITTLE BIG MAN
- NIGHT MOVES
- THE MISSOURI BREAKS

grand entretien avec ARTHUR PENN

ARTHUR PENN

« Quand j'ai commencé à faire des films, j'ai voulu introduire un peu de désordre dans la vie réelle »

En dehors de la séquence documentaire sur les Jeux Olympiques de Munich pour Vision of Eight **(1972), vous êtes resté inactif près de cinq ans, entre** Little Big Man **(1970), et** Night Moves **(1975),. Pourtant,** Little Big Man **avait été un succès commercial et critique, sans parler du triomphe de** Bonnie and Clyde **trois ans plus tôt. Pourquoi ce silence ?**

● J'ai cessé de travailler pour des raisons personnelles, assez graves, des raisons familiales. C'est une époque où j'ai éprouvé le besoin de passer plus de temps avec ma femme et mes enfants. Il m'a paru plus important de me consacrer à ma famille que de faire du cinéma. Ce fut un choix délibéré de ma part, car j'étais un metteur en scène très demandé à l'époque.

Vous n'avez pas eu non plus d'activité théâtrale pendant cette période ?

● Non, l'expérience de Stockbridge était pratiquement terminée vers 1970-71. Je n'ai vraiment rien fait pendant plusieurs années.

Lorsqu'on relit vos entretiens des années 68-70, on y sent un grand enthousiasme, une confiance immense dans la génération montante. Vous parliez de prise de conscience et d'organisation politique, vous pensiez même que le pays allait vers une révolution. Les choses ont évolué tout autrement, et je me demandais si votre retraite des années 70-75 ne s'expliquait pas en partie par le désenchantement qui a succédé, chez beaucoup, à cette euphorie injustifiée.

● Peut-être, indirectement, mais je le répète, mes raisons furent avant tout personnelles. Quant à l'idéal révolutionnaire des années soixante... il n'avait en fait pas grand-chose de révolutionnaire. On se souciait bien de remédier à certaines injustices sociales et raciales évidentes, mais il s'agissait malgré tout d'un idéal bourgeois. Les contestataires étaient des membres des classes moyennes, des étudiants, des intellectuels, et leur action ne s'est pas étendue aux classes les plus défavorisées de la société. Leur idéologie n'avait pas de fondement économique solide. Et maintenant, c'est une révolution épuisée, fourbue, et vous avez des gens comme les « Weathermen » qui refont surface et cherchent à s'insérer dans la société actuelle, abandonnant les positions révolutionnaires qui étaient les leurs alors. Dans ce genre de climat, il devient difficile de pratiquer un cinéma vraiment engagé. Par exemple, j'essaye de faire un film sur les émeutes de la prison d'Attica, d'après le livre de Tom Wicker, **A Time to Die,** et Paramount a déjà investi pas mal d'argent dans le projet, mais je ne sais pas s'ils auront le courage d'aller jusqu'au bout. Ce sera un film incommodant, qui déplaira à beaucoup de gens. Or, actuellement, tout le monde pense que le public ne veut que du cinéma d'évasion.

Vos deux derniers films sont très pessimistes. On pourrait décrire Night Moves **comme une parabole sur l'impossibilité de**

connaître les êtres et de se connaître soi-même. Par ailleurs, on a parlé à son sujet de «commentaire sur l'ère de l'après Watergate», et on pourrait en dire autant de The Missouri Breaks (1976).

● C'est absolument vrai pour **Night Moves.** C'est la raison pour laquelle le thème des Kennedy y tient une si grande place. Non pas que John ait vraiment été le genre de héros que nos imaginations en avaient fait, mais il incarnait les espoirs de tous ceux qui avaient un idéal alors, dans la mesure où nous projetions sur lui ces espoirs, et avec sa mort, puis celle de Bobby, une part de notre existence et de nos aspirations a pris fin. C'est en ce sens qu'on peut dire que **Night Moves** est pessimiste, encore que je n'envisage pas les films habituellement dans l'optique «optimisme-pessimisme». Mon intention dans **Night Moves** était de faire «le film policier des années 70» par opposition au policier traditionnel qui pose toujours un problème et en fournit la solution à la fin. **Night Moves** pose un problème dont la solution n'existe pas vraiment dans la mesure où le personnage qui est à la recherche de cette solution porte en lui la négation de toute possibilité de solution. L'incapacité dans laquelle se trouve Harry Moseby de comprendre ses propres problèmes, de découvrir sa propre identité, entraîne une incapacité à reconnaître que le problème, le «cas» sur lequel il travaille ne le concerne pas, ne *devrait pas* le concerner, ou plus exactement qu'il ne l'aborde pas d'une façon susceptible de lui permettre de le résoudre, ou même d'en comprendre la nature. Il s'obstine à l'approcher selon une méthode conventionnelle, et en cela, c'est un individu assez conventionnel.

Vous avez dit, dans un entretien avec *Sight and Sound,* **que vous considériez Harry comme un personnage «normal» par opposition à la plupart de vos héros qui sont des rebelles, des inadaptés, des «outsiders». Quels rapports néanmoins voyez-vous entre lui et eux?**

● Ce qui m'intéressait, dans le cas d'Harry, c'était de montrer un homme qui, sans être un véritable outsider, est néanmoins aliéné par rapport à la société où il vit, et ne parvient pas à établir de véritables rapports avec le monde et avec les autres. C'est l'inadaptation non du rebelle comme Billy the Kid mais de l'homme «normal» ou, disons, de l'homme «entre les deux».

Dans l'entretien dont je parlais, vous laissez entendre que vous méprisez le personnage, alors que le film ne donne pas du tout cette impression. D'ailleurs, Harry ne fait-il pas ce que font tous vos héros, dans la mesure où il cherche à échapper aux ténèbres?

● Je ne méprise pas l'individu, mais plutôt sa fonction de détective, le concept même de détective. Les films policiers m'ennuient, mis à part quelques œuvres exceptionnelles. Les détectives sont des gens assez méprisables. Ils s'arrogent le droit de violer le secret des autres, ce qui est très différent d'une quête de la vérité, de la connaissance, thème qui est effectivement présent dans la plupart de mes films. Je crois que, dans cet entretien, j'exprimais simplement une sorte de révulsion pour le genre d'esprit qui animait les conspirateurs de l'affaire du Watergate, ces gens qui passaient leur temps à s'espionner les uns les autres... Harry semble vouloir découvrir la vérité sur lui-même, mais en fait il essaye de séparer cette prise de conscience individuelle de l'affaire criminelle sur laquelle il enquête, et en cela réside, je crois, l'essentiel de ce que je voulais montrer sur ce type d'homme, qui s'imagine pouvoir compartimenter son existence, dresser un mur entre sa vie personnelle et sa vie professionnelle, alors que c'est bien entendu impossible. On ne peut pas devenir détective si l'on n'a pas au départ un certain type de personnalité. Un détective a une personnalité, et la plupart des films policiers avant **Night Moves** refusaient cette évidence.

L'enquête faite par Harry pour retrouver son père était-elle dans le scénario original?

● Non, c'est moi qui ai suggéré de l'ajouter.

Le scénario est d'une structure extrêmement complexe, mais tout y est exprimé visuellement, et on y retrouve la plupart de vos préoccupations habituelles. Pourtant, vous avez dit que vous aviez apporté peu de changements au script de Alan Sharp.

● On m'a sans doute mal cité; ce que je voulais dire, c'est que l'esprit général du scénario était resté le même, mais il y a eu un grand nombre de modifications et d'additions faites en collaboration par Sharp et moi-même. Le film est très différent de la première version du script qu'il m'avait envoyée.

Toute la construction du film semble fondée sur la binarité, qu'il s'agisse d'oppositions (Est-Ouest, air-eau, jour-nuit...) ou de duplications (il y a deux voyages en Floride, deux plongées sous-marines, deux accidents d'avion, deux visites d'Harry à l'amant de sa femme, etc.

● J'ai essayé d'exprimer la polarité d'Harry, ses contradictions, le fait qu'il vit deux existences cloisonnées, intérieure et extérieure, par divers motifs thématiques, visuels ou dramatiques; d'où ces oppositions et répétitions constantes. De même pour les rapports triangulaires entre les personnages... Le film, dans mon esprit, devait avoir une certaine qualité cubiste, avec des plans se superposant et se chevauchant.

Comme par exemple la scène du début où Harry, en voiture, écoute la bande magnétique et passe devant le cinéma qui joue Ma nuit chez Maud : **on a trois triangles superposés : adultère de la cliente de Moseby, mentionné sur la bande; adultère de sa femme, qui est au cinéma avec son amant; et les rapports triangulaires également dans** Ma nuit chez Maud.

● Exactement; c'est d'ailleurs la raison pour laquelle j'ai choisi le film de Rohmer. Sharp avait suggéré un film de Chabrol dans son script, j'ai oublié lequel. Cela revenait au même pour la notation psychologique (Harry n'est pas un «intellectuel»), mais le Rohmer ajoute quelque chose thématiquement.

Les rapports entre les personnages sont obscurs, opaques, on ne sait jamais ce qu'ils ressentent les uns à l'égard des autres, pourquoi ils font ce qu'ils font...

● Comme dans la vie... dans les films policiers, les personnages sont toujours transparents, ils n'ont pas de réalité propre, ils n'existent qu'en fonction des indices, de l'investigation. Nous avons essayé de faire un policier qui soit situé dans la vie réelle, ordinaire, et où les personnages réagissent les uns aux autres de façon très complexe. C'était aller à l'encontre de toutes les lois du genre ; ce qui explique peut-être l'échec critique et commercial du film : on a cru que j'avais voulu faire un policier traditionnel et que j'avais échoué. En fait, le film, tel qu'il est, représente assez exactement mes intentions. Je regrette simplement qu'il n'ait pas trouvé son public, mais qu'y faire ?

Dans cette optique «anti-genre», la dernière séquence est extraordinaire. C'est le contre-pied de tous les policiers où l'on n'échappe pas à de longues explications à la fin...

● C'est un problème que j'ai posé dès le début, en décidant qu'il n'y aurait pas de scène d'explication finale au sens traditionnel; parce que, dans ce film, rien ne peut vraiment être expliqué. Et il m'a semblé qu'il fallait trouver un moyen de suggérer une explication qui soit exclusivement visuelle. La découverte par Harry et le spectateur de l'identité du pilote est un moment de révélation au sens fort du terme, car c'est là qu'apparaît le rapport entre l'aveuglement d'Harry quant à lui-même et son aveuglement quant à l'identité du ou des «coupables» dans cette histoire à laquelle il ne comprend rien.

A ce moment où Harry discerne le visage du pilote à travers le fond de verre du bateau, on ne peut pas ne pas penser à la cita-

Pat Quinn
dans Alice's Restaurant

tion biblique de The Left Handed Gun : *«Through a glass darkly»*. **C'est presque un jeu de mots cette fois :** *«through a glass bottom darkly»*.

● C'est exactement ça, et c'était tout à fait intentionnel.

Le montage est très important dans tous vos films, et nous y reviendrons, mais il l'est tout particulièrement dans Nigh Moves, **où la fragmentation, la dislocation du plan atteignent un degré extrême.**

● Je crois avoir eu très tôt le sentiment qu'il fallait pour ce film un montage abrupt, haché, presque convulsif, suggérant quelque chose comme un tic nerveux. J'en ai discuté avec Dede Allen et nous sommes tombés d'accord sur cette idée. Je ne sais pas exactement pourquoi, mais j'avais ce désir de faire un film avec ce genre de rythme.

Peut-être parce qu'au départ la conception de l'intrigue et des personnages est de nature discontinue : le film est fait de morceaux qui ne deviennent un tout qu'au dernier moment...

● Exactement, **Night Moves** est une sorte de mosaïque.

Certains critiques estiment que ce morcellement nuit à la continuité du jeu des acteurs...

● Le travail sur le montage est peut-être excessif, mais je ne pense pas que cela nuise à l'interprétation, qui correspond tout à fait à ce que je voulais obtenir, et qui est absolument extraordinaire. Jennifer Warren est merveilleuse, et Hackman est un acteur superbe, pour qui j'ai une immense admiration.

Il y a une scène particulièrement émouvante, celle où Harry et sa femme sont allongés sur leur lit et parlent du jour où il a retrouvé son père, au cours de laquelle Hackman fait une chose vraiment inouïe, dont je ne pourrais citer d'équivalent dans aucun autre film. Susan Clark lui pose une question précise qui l'embarrasse, et il met son visage dans ses mains pendant quelques instants pour éviter le regard de sa femme ; quand il ôte ses mains, son visage a une expression indescriptible - honte, gêne, culpabilité-bien qu'il n'y ait pas vraiment de «jeu» (tout est dans le regard), et on a même l'impression qu'il rougit. Lui avez-vous donné des instructions précises pour cette scène, ou est-ce qu'il s'agit d'un moment d'inspiration privilégié de sa part ?

● C'est une scène dont je me souviens très bien, une scène difficile, qui a exigé de nombreuses prises, car elle posait des problèmes pour Susan, mais avec un acteur comme Gene, je n'ai pas besoin de demander des choses précises ; il est capable de produire spontanément le genre de réaction dont vous parlez, et il le fait de façon différente, et prise après prise, cela lui vient naturellement.

Et la dispute dans la cuisine ?

● La scène ne présentait pas de difficulté particulière, sinon que c'était un moment d'intense violence contenue, un moment où la tension entre les deux personnages était telle qu'ils étaient capables du pire, et il a fallu que je freine Hackman, qui a une puissance extraordinaire, presque excessive ; il y a parfois quelque chose de meurtrier en lui.

Qui a eu l'idée du verre broyé dans l'évier-vide ordure ?

● C'est une idée d'Alan Sharp.

Le scénario s'est d'abord appelé *The Dark Tower*. **Est-ce vous qui avez trouvé le titre** Night Moves **?**

● Oui, il m'a été suggéré par le dialogue lui-même, la référence aux échecs, qui se trouvait dans le scénario de Sharp (1).

A l'origine, il s'agissait d'un projet de Sydney Pollack...

● Oui, en fait je ne l'ai su qu'un an plus tard. Pollack était associé avec Mark

Rydell, puis ils ont eu des divergences de vue, la compagnie a été dissoute, et le scénario est devenu la propriété du producteur Bob Sherman, qui me l'a envoyé, et qui a produit le film.

Le film a-t-il perdu de l'argent ?

● Je ne sais pas, c'est ce qu'*ils* me disent mais ce n'est pas forcément vrai. C'est malgré tout fort possible, car personne ne l'a vu.

Avez-vous beaucoup travaillé sur le scénario de The Missouri Breaks, **et le fait de collaborer avec un scénariste qui a une forte personnalité, et qui venait lui-même de diriger un film, a-t-il créé des difficultés particulières ?**

● Non, pas vraiment. Nous n'avons pas eu la possibilité de travailler ensemble comme je l'aurais voulu. J'espérais que McGuane serait présent pendant tout le tournage, mais il s'est absenté pendant une assez longue période et le reste du temps, il l'a passé avec Margot Kidder, qui attendait un bébé ; il n'est venu sur le plateau qu'une fois pendant le tournage, je crois... Le problème essentiel en ce qui concerne ce film a été le manque de temps et de préparation. Le projet s'est réalisé très vite, trop vite, du fait que Brando, Nicholson et moi-même nous sommes trouvés disponibles à un moment précis, et nous n'avons disposé que de six semaines de préparation avant le début du tournage. Puis, McGuane a dû aller en Angleterre pour s'occuper du montage de **92 in the Shade...** Nous avons cru pouvoir nous en tirer, mais nous avons été trop ambitieux, le projet exigeait beaucoup plus de temps de préparation et de réflexion.

Etiez-vous d'accord en gros avec McGuane sur ce que vous vouliez faire ?

● Je le croyais, mais je sais qu'il n'aime pas le film.

Il y a de nombreuses différences entre le film et le scénario qui a été publié par Random House.

● Je n'ai pas vu ce livre *(je lui en montre un exemplaire, qu'il parcourt rapidement).* J'ai l'impression qu'il s'agit d'une sorte de compromis entre le script original et le film lui-même. La scène finale est différente, mais il existait encore une autre fin, qui n'a pas été filmée, scène assez ironique et même comique, où Logan et Jane étaient assis dans des chaises longues devant la maison et discutaient des possibilités de fuir l'Ouest... Quant aux scènes de Brando qui ne se trouvent pas dans ce scénario, c'est qu'elles ont été improvisées, généralement à l'initiative de Marlon, dont j'ai trouvé les suggestions excellentes. En fait, le scénario a dû être modifié en fonction de l'importance des vedettes que nous avons obtenues. A l'origine, il n'y avait qu'une scène importante prévue entre Clayton et Logan. Mais, avec deux vedettes comme Brando et Nicholson, il fallait davantage de confrontations entre les deux personnages. Nous y avons un peu travaillé avec McGuane, mais, encore une fois, le temps a manqué pour vraiment construire un film sérieusement. Pendant tout le tournage, j'ai eu l'impression de n'être pas vraiment prêt, de ne pas savoir ce que je devais faire. Ce n'est pas un mauvais film, mais ce n'est qu'une ébauche de ce qu'il aurait pu être.

On peut voir le film comme une parabole, voire une transposition pure et simple, de Watergate et de la chute de Nixon. Comme Nixon, Braxton est un homme très puissant (il est la Loi, la Lettre, le Livre, on le compare même à Dieu...), il est maître d'un empire, mais il est en même temps névrosé, rongé par la peur de perdre cet empire que les voleurs lui grignotent. Clayton évoque assez les « plombiers » de Watergate, avec son goût du théâtral, de la conspiration, du secret, sa passion pour la technologie, le plaisir évident qu'il prend à son « travail ». Lui aussi espionne tout le monde, y compris son propre employeur, les gens de son bord. Braxton se sent impuissant à le freiner mais

(1) Le titre joue sur la prononciation identique de « Night » (nuit) et « Knight » (cavalier, aux échecs) ainsi que sur les deux sens, général et particulier, de « *move* » (déplacement, et, aux échecs, « *coup* »).

cette impuissance au fond lui convient, et là encore, on est dans la dialectique nixonienne. Cette ambivalence cause finalement sa chute.

● Je ne suis pas certain que cette interprétation se justifie; en tout cas, ce n'était pas intentionnel de ma part, ni, que je sache, de la part de McGuane, mais il est possible que nous ayons été inconsciemment influencés par la situation. Ce qui est certain, par contre, c'est que nous voulions faire une description, fondée sur la réalité historique, d'un genre d'homme typique de l'époque de la conquête de l'ouest, un de ces hommes qui accédaient à un pouvoir considérable, d'abord économique puis politique. Cela apparaît très nettement dans les livres sur l'histoire du Montana que McGuane m'avait donnés à lire. Il y avait au départ un simple «territoire» qu'un petit nombre d'hommes devenus très puissants ont voulu constituer en Etat de l'Union en lui donnant des lois susceptibles de servir leur puissance. C'est un moment assez curieux de l'histoire, ce passage d'une société sans loi à une autre dans laquelle les puissants se réunissent pour dire: «nous allons faire des lois qui protégeront le législateur». A un moment, nous avions pensé avec McGuane terminer le film sur l'élection de Braxton au poste de Gouverneur de l'Etat de Montana (1).

A propos de The Chase (1966) **et** Little Big Man, **vous vous étiez plaint du caractère frustrant de l'atmosphère de travail avec une grande équipe hollywoodienne sur une grosse production: les techniciens sont hautement qualifiés mais filtrent toutes vos décisions pour les ramener à leurs normes, et il faut toujours se battre pour obtenir ce qu'on veut. Avez-vous eu la même impression en travaillant sur** Missouri Breaks ?

● **Missouri Breaks** n'est pas vraiment une grosse production, le budget n'était élevé qu'à cause de Brando et Nicholson, mais avec des vedettes moins prestigieuses, cela aurait été un film assez modeste. En fait, en ce qui concerne l'équipe, c'est peut-être l'expérience de travail la plus agréable que j'aie jamais eue. Tous les techniciens étaient des gens jeunes, pleins de talent et d'enthousiasme, c'était vraiment une équipe merveilleuse. J'ai eu des rapports particulièrement fructueux et chaleureux avec Michael Butler, le chef opérateur, dont j'avais beaucoup aimé la photo pour **Harry and Tonto**, et qui a aussi photographié **92 In the Shade** de Tom McGuane. Tom me l'a présenté et nous nous sommes tout de suite entendus.

Chronologiquement, Le Gaucher (1958) **est votre premier film, mais on peut se demander si** The Miracle Worker (1962) **n'a pas une importance primordiale et séminale dans votre œuvre, dans la mesure où vous y avez travaillé, sous forme de dramatique TV,** *avant* Le Gaucher. **Ce qui est frappant, c'est qu'Helen Keller est** *littéralement* **ce que vos autres héros sont métaphoriquement: aveugle, trébuchante, incapable de s'exprimer, quasi animale, à la recherche de sa propre identité sans le savoir. Et Annie Sullivan représente un développement extrême, voire indépassable, de la fonction pédagogique, de la fonction de maître et de guide, que l'on trouve, par exemple, dans le personnage de Tunstall du** Gaucher. **Enfin, c'est, dans un sens, celui de vos films où la violence physique est la plus exacerbée, même si elle n'est ni sanglante ni meurtrière comme dans d'autres films.**

● C'est exact, tous ces éléments sont présents dans **The Miracle Worker**; néanmoins, **Le Gaucher** est vraiment pour moi le premier film, et pas seulement chronologiquement. Quand j'ai dirigé la versoin cinématographique de **Miracle Worker,** je me sentais beaucoup plus sûr de moi qu'en dirigeant **Le Gaucher,** ne serait-ce qu'à cause de ma longue expérience avec la version scénique. Certes, la dramatique TV étant antérieure au **Gaucher,** mais ce n'était

(1) Le Montana acquit le statut de «territoire» en 1884, et celui d'Etat en 1889. L'action du film est située vers le début des années 80.

Dustin Hoffman
dans **Little Big Man**

qu'une ébauche, quelque chose de très simple, de très schématique, et le film est beaucoup plus proche de la pièce que de la version télévisée. Je le considère vraiment avant tout comme une pièce filmée. La scène de la salle à manger, où Annie force Helen à se servir d'une cuillère, avait la même brutalité à la scène, où elle était aussi développée : elle y durait, je crois, 9 ou 10 minutes...

Dans le film, c'est une scène d'une fluidité étonnante, filmée en plans longs, souvent avec une caméra tenue à la main. Pourtant, vous avez dit que le film n'était pas assez cinématographique, que vous aimeriez le refaire. Comment vous y prendriez-vous ?

● Je changerais le rôle du père, je trouve qu'il parle trop et qu'il représente une menace artificielle, un élément d'antagonisme gratuit. Quand j'ai compris que la caméra (je veux dire une caméra de cinéma par opposition à la caméra de télévision) pouvait filmer un visage, en l'occurrence celui de Patty Duke, et concrétiser toutes les difficultés du personnage, j'aurais dû me rendre compte que cette présence physique suffisait à exprimer l'ampleur de la tâche devant laquelle Annie se trouvait, sans qu'il soit besoin d'un personnage théâtral et de ses tirades ampoulées pour formuler cette notion. Je regrette de ne pas avoir eu plus de discernement et de confiance en moi à l'époque.

On est frappé, en effet, par le contraste entre le côté théâtral des scènes dialoguées entre les parents, ou entre Annie et les parents, et l'extraordinaire puissance physique de tous les affrontements entre Patty Duke et Anne Bancroft. On a l'impression qu'il aurait fallu abandonner totalement le dialogue et faire un film quasiment muet, se concentrant sur les rapports Helen-Annie.

● Absolument, et je regrette de ne pas en avoir eu le courage. Tel qu'il est, le film est un compromis hybride.

A la télévision, était-ce une dramatique en direct ?

● Oui, comme toutes les dramatiques de cette époque antérieure au Kinescope... En fait, quand vous demandez ce qui est venu d'abord, **Le Gaucher** ou **Miracle Worker,** je serais tenté de répondre que ce qui est venu d'abord, ce sont quelque cent cinquante dramatiques TV en direct. Ce fut une période extraordinaire dans l'histoire de la TV américaine, une période pendant laquelle j'ai beaucoup appris sur le jeu, la direction d'acteurs et la technique, sur les possibilités de la caméra, mais aussi sur ses limites à la télévision, de sorte que, quand j'ai abordé le cinéma, j'étais fasciné par les ressources expressives de l'appareil, qui étaient incomparablement plus vastes qu'à la télévision, où l'on doit toujours travailler en fonction des limites de l'équipement, photographier avec la préoccupation constante de ne pas avoir les autres caméras dans le champ, etc...

Un certain nombre de noms reviennent régulièrement dans votre biofilmographie, en particulier dans les premières années Fred Coe, Leslie Stevens, William Gibson...

● Fred est un vieil ami, nous nous sommes connus pendant la guerre, sous les drapeaux. Après la guerre, je suis revenu aux Etats Unis, ai fait des études quelque temps, suis retourné en Europe, en Italie, où j'ai étudié la littérature à l'Université de Florence, puis, à mon retour aux USA, j'ai travaillé à la télévision, à NBC, comme régisseur de plateau, sur des émissions de comédie (Martin and Lewis par exemple). Un jour, Fred m'a appelé et m'a demandé s j'aimerais diriger des dramatiques pou une série qu'il produisait, et c'est ains que nous avons renoué notre amitié.

Une de vos dramatiques les plus réputées est Portrait of a Murderer.

● De Leslie Stevens, oui. Leslie étai un dramaturge que je connaissais, qu avait écrit une pièce intitulée *Les Amants* (c'était bien avant **Portrait of a Murderer**). Pendant le rodage de cette pièce en province, il s'est brouillé avec son metteur en scène, qui était je crois Michael Gordon, et il m'a demandé de prendre la relève. La pièce a été un

échec, mais Leslie et moi sommes devenus de bons amis. Quelques années plus tard, quand je suis allé en Californie pour travailler pour la télévision, on m'a demandé de proposer des noms de scénaristes possibles, et j'ai suggéré Stevens.

La narration de Portrait of a Murderer **était dite, paraît-il, par l'assassin sur le cas duquel le scénario était fondé ?**

● L'homme qui nous a apporté le sujet de l'émission avait été compagnon de cellule de cet assassin, et il avait enregistré ses confessions au magnétophone. Il a mis les bandes à notre disposition, et je ne sais plus exactement si nous les avons utilisées directement ou si nous en avons fait lire la transcription par un acteur, mais ce sont effectivement les propos de l'assassin qui ont servi de commentaire.

Certaines de vos filmographies citent aussi, parmi les dramatiques TV, Private Property. **Quel rapport y a-t-il entre cette émission et le film écrit et dirigé par Leslie Stevens ?**

● C'est une erreur, il n'y a jamais eu de version télévisée de **Private Property**; Leslie l'a écrit directement pour le cinéma.

Comment avez-vous été amené à diriger Le Gaucher ?

● A l'origine, il y avait une dramatique TV, dirigée par Robert Mulligan et produite par Fred Coe. Warner Brothers a demandé à Fred de produire une adaptation cinématographique, et il a d'abord pressenti Delbert Mann comme réalisateur, puis, ce dernier n'étant pas libre, il s'est adressé à moi. J'ai accepté à condition qu'on engage Leslie Stevens comme scénariste, et c'est ainsi que nous nous sommes retrouvés tous trois au générique du film. Leslie et moi avons travaillé quatre ou cinq mois au scénario avant de commencer à tourner.

Votre budget était modeste et les délais de tournage limités; pourtant, la mise en scène est très élaborée, en particulier la direction d'acteurs...

● Tous les interprètes, y compris Newman, se sont intéressés à ce film comme à une expérience inusitée. Ils ont insisté pour répéter longuement, et sans cachet, avant le début du tournage. Ces répétitions avaient lieu chez moi, chez les uns et les autres... Comme c'était contraire aux lois syndicales, il fallait se cacher.

Il m'est difficile de vous poser des questions précises sur le film, car je ne l'ai pas vu depuis longtemps, mais j'aimerais que vous parliez un peu du plan fameux de la vitre embuée où Newman trace une croix avec son poing, avec le passage à la rue et à une autre scène à l'intérieur du plan.

● Je me souviens très bien de ce plan, car il représente ma première expérience d'un plaisir créateur purement cinématographique, plaisir de réaliser un effet stylistique visuel et temporel au moyen de la caméra. J'avais une idée très conceptuelle de cet effet (évoquer le passage du temps de façon spatiale, par un mouvement), et quand j'ai voulu l'expliquer à l'équipe technique, ils n'ont tout d'abord pas compris, disant que c'était irréalisable. Alors je me suis rendu compte qu'il fallait décrire mon idée en termes très concrets, et tout est devenu simple.

Après The Miracle Worker, **il y a eu l'expérience malheureuse du** Train. **On peut se demander quel genre d'intérêt cette entreprise présentait pour vous au départ, en particulier si l'on considère que vous avez souvent dit que vous ne pourriez pas faire un film dans un pays étranger dont vous ne connaîtriez pas bien la langue, les coutumes etc...**

● Je ferais une exception pour la France, tout du moins la France de l'occupation, car j'ai passé un certain temps dans le pays vers la fin de la guerre, quand j'étais dans l'armée, et y suis resté quelque temps après la fin des hostilités avant de revenir aux USA. Je ne voyais pas **Le Train** comme un

film d'action, ni même un film à thèse, mais plutôt comme une étude sur le statut économique de l'œuvre d'art dans une période troublée, et plus généralement sur les profiteurs de guerre. Les tractations autour des tableaux auraient été beaucoup plus développées, et j'avais prévu un gros travail sur le scénario. Mais comme vous le savez, Burt Lancaster m'a fait remplacer par John Frankenheimer après quelques jours de tournage.

Vous a-t-il exposé ses raisons, en avez-vous discuté ?

● Non, il ne m'en a pas parlé du tout, il a appelé directement les Artistes Associés qui m'ont fait savoir que j'étais congédié. Je crois que Lancaster se sentait trop mal à l'aise pour aborder la question franchement avec moi. De toute évidence nous ne voulions pas lui et moi faire le même film. De cette façon, des acteurs qui étaient des amis et qui avaient accepté des rôles dans le film pour travailler avec moi (Jeanne Moreau, Paul Scofield) se sont trouvés engagés dans une entreprise toute différente de celle dont je leur avais parlé.

Que pensez-vous du film de Frankenheimer?

● Je ne l'aime pas beaucoup. Il n'est pas mauvais, c'est un honnête film d'aventures, mais il n'y demeure à peu près rien de ce qui m'avait attiré dans le projet.

Vous avez dirigé l'une après l'autre deux productions très différentes, Mickey One (1965), **un film à petit budget fait en toute liberté, et** The Chase (1966), **gros budget avec très peu de liberté. Quelle est la genèse du premier de ces deux films ?**

● Après le succès de **The Miracle Worker** et ses deux Oscars d'interprétation, Columbia m'avait proposé de faire pour eux deux films avec un budget d'un million de dollars chacun, films pour lesquels j'ai accepté de recevoir un salaire très modeste en échange d'une totale liberté dans le choix des sujets, le traitement des scénarios, la distribution, la production elle-même, le montage... Je n'étais même pas tenu à montrer un scénario. Le premier de ces films fut **Mickey One,** le second ne vit jamais le jour, Columbia n'ayant ni compris n aimé le premier... L'échec critique de **Mickey One** m'affecta beaucoup. Pour la première fois j'avais essayé de briser les structures narratives traditionnelles tout en racontant une histoire à mon avis valable. Je suis loin d'en être entièrement satisfait, mais je ne pense pas que ce soit un mauvais film. On a pu dire que c'était une tentative américaine pour faire un film «à l'européenne» mais je trouve au contraire que c'est un film profondément américain.

Robin Wood a écrit que l'erreu fondamentale du film était de partir d'une idée abstraite et d'essayer d'y plier la réalité, alors que le mouvement naturel de vos films va au contraire du concret au concept...

● C'est absolument exact. Je pense que je réussirais un bien meilleur film si je pouvais le refaire aujourd'hui. J'étai encore très novice à l'époque de **Mickey One.** Je n'avais vraiment dirigé qu'un seul fim, **Le Gaucher,** car comme je le disais tout à l'heure, je ne considère pas vraiment **Miracle Worke** comme une expérience cinématographique. **Mickey One** est donc pour ains dire mon second film, et c'est souvent sur le second film qu'un débutant achoppe. Je croyais pouvoir travailler sur des abstractions, je ne me rendais pas compte que mon point fort était l concret, le réel.

Quelle est la source du scénario?

● Une pièce inédite d'Alan Surgal, int tulée *Comic,* dont on m'avait envoyé l manuscrit. Il m'a semblé qu'elle présentait davantage de possibilités pou l'écran que pour la scène, et j'ai demandé à Surgal d'en tirer un scénario. Nous avons bien entendu beaucou changé la pièce, qui se déroulait entiè rement ou presque entièrement dans l chambre du personnage principal, mais la transposition en extérieurs (nou avons tourné tout le film à Chicago n'avait pas seulement pour but d'aére la pièce, de la cinématiser; je voula rendre les problèmes du héros, sa pa-

ranoïa, ses terreurs, plus réels en les confrontant au monde extérieur.

Vous avez fait des déclarations souvent contradictoires au sujet de The Chase. **Il vous est arrivé de renier totalement ce film. Qu'en pensez-vous aujourd'hui?**

● Je ne peux pas le renier complètement, j'ai effectivement tourné tout ce qui se trouve dans le film, mais je voulais lui donner une allure, un rythme, un style général bien différent. Ainsi, beaucoup de scènes avaient été improvisées par les acteurs, et la façon dont le matériau a été utilisé au montage correspond rarement à ce que j'avais l'intention d'en faire: on a gardé des choses que je n'aurais pas retenues et on en a éliminé d'autres que j'aurais, moi, utilisées. J'aurais dû superviser le montage, comme pour tous mes autres films. Spiegel m'avait d'ailleurs promis que je pourrais le faire, mais j'ai eu la naïveté de le croire sur parole et de ne pas exiger que ce droit me soit garanti par une clause de mon contrat. Le tournage terminé, Spiegel est allé monter le film à Londres, alors que j'étais retenu à New York où je m'étais engagé à diriger la pièce *Wait Until Dark*.

Qu'est-ce qui vous avait attiré initialement dans ce projet?

● Un certain nombre de choses. D'abord, la possibilité de collaborer avec Lillian Hellman, pour qui j'ai une grande admiration, et avec qui j'avais entretenu d'excellents rapports quand j'avais mis en scène sa pièce *Toys in the Attic*. Egalement, la chance de travailler avec Brando et quelques-uns des meilleurs interprètes du cinéma américain. L'affiche était vraiment extraordinaire. J'éprouvais aussi au départ un grand respect pour Spiegel, à cause de son prestige, mais j'ai dû déchanter. Ce fut mon premier affrontement avec les méthodes hollywoodiennes traditionnelles, et la seule fois où j'ai travaillé pour un producteur à l'ancienne mode, qui se considérait comme l'auteur du film et traitait le réalisateur comme un tâcheron. Cela peut paraître naïf et stupide de ma part, mais toutes sortes de choses se sont passées au cours du tournage auxquelles je ne m'étais absolument pas attendu. Ainsi, j'ignorais que Spiegel avait engagé un autre scénariste (Ivan Moffat) pour travailler sur le script. Quand je l'ai appris, je l'ai aussitôt rapporté à Lillian, qui m'en a voulu, à moi, parce qu'elle s'est imaginé que j'étais de connivence avec Spiegel. Le tournage n'était pas encore commencé et j'aurais dû abandonner à ce moment-là, ma grande erreur fut d'accepter le compromis.

Lillian Hellman a dit que Spiegel et vous-même aviez écrit des scènes sans la consulter.

● Je n'ai pas écrit un seul mot du scénario. J'ai tout juste suggéré quelques lieux de tournage. Je sais que Lillian a toujours cru à une conspiration entre Spiegel et moi contre elle, mais je vous jure que je ne connaissais même pas Moffat avant de lui être présenté par Spiegel, et,à ce moment-là, il avait déjà commencé à travailler depuis des semaines... Le script de départ n'était d'ailleurs pas un travail achevé, je crois que Lillian ne l'a jamais vraiment terminé... En cours de tournage, j'ai commencé à recevoir des scènes écrites par des auteurs différents, Hellman, Moffat Horton Foote (l'auteur de la pièce et d roman d'où le film est tiré, et qui a été lu aussi mis à contribution à un moment donné), et peut-être Spiegel lui-même On peut dire que j'ai collaboré au scénario dans la mesure où j'ai été oblig de mettre de l'ordre, de raccorder toutes ces scènes parfois contradictoires C'était une expérience nouvelle, et très perturbante, d'arriver chaque matin su le plateau et de recevoir des scènes qu je ne connaissais pas. Brando m'a dit,il a quelque temps: *«Voilà l'image que j'ai gardée de vous pendant le tournag de* **The Chase***»* (*Penn mime Brando* mimant Penn, les bras ballants et haussant les épaules en une expression *d désarroi incrédule et impuissant).*

Malgré tout, Robin Wood estime que The Chase **est votre premier** *«chef-d'œuvre indiscutable»*.

● Je pense que c'est un chef-d'œuvre *«discutable»!*

The Chase **est votre premier film en couleurs. Aviez-vous des idées particulières à l'époqu quant à l'usage de la couleur?**

● Là encore, les choses ne se sont pas passées comme je l'aurais voulu. J'avais engagé Bob Surtees comme chef-opérateur car j'admirais son travail. Dix jours avant le début du tournage, il est venu me dire : *« Je ne peux pas vous expliquer pourquoi, mais je ne peux pas faire le film. »* Je n'ai jamais découvert ses raisons ; j'ai entendu dire qu'il ne voulait pas retravailler avec Brando (Surtees était chef-opérateur sur **Mutiny on the Bounty**), mais il savait que Brando ferait partie de la distribution quand il avait accepté de participer au film, des semaines plus tôt. Puisqu'il est question de Brando, je tiens à dire, entre parenthèses, que sur les deux films que nous avons fait ensemble, il a toujours fait preuve d'un sérieux, d'une ponctualité et d'un esprit d'équipe exceptionnels... Donc, il fallait trouver un nouveau chef-opérateur très vite. On m'a envoyé Jo... *(Penn hésite et avoue avoir oublié le nom du chef-opérateur. Je le lui souffle : Joseph La Shelle).* La Shelle s'est révélé être d'une lenteur désespérante. Nous avions de nombreuses scènes de nuit en extérieurs, nous arrivions sur les lieux au coucher du soleil, et il lui fallait jusqu'à une heure du matin pour éclairer le premier plan. Evidemment, quand on pouvait enfin commencer à tourner, tout le monde était anéanti. J'aurais dû faire preuve de plus d'autorité, mais j'étais intimidé, je me sentais encore trop novice, je me disais, *« ces gens-là savent ce qu'ils font »*. Cela m'a donné une leçon. J'ai compris que c'est le metteur en scène qui doit savoir ce qu'il fait et ce qu'il veut. Plus tard, pour **Bonnie and Clyde** (1967) j'étais bien décidé à imposer ma façon de voir au chef-opérateur, J'ai eu de longues discussions préliminaires avec Guffey. Nous n'étions pas d'accord sur tout, nous nous sommes disputés plusieurs fois.

Vous avez dit que vous aviez une idée très précise du style visuel du film avant de commencer à tourner. Etait-ce le résultat de ces conversations avec Guffey, ou une sorte d'intuition ?

● C'était plutôt le résultat de conversations avec Newman et Benton, mais je me souvenais aussi de Bonnie et Clyde dans les journaux quand j'étais enfant, et je crois que j'ai eu dès le début une image mentale de la texture que le film devrait avoir.

Il est évident aujourd'hui que le film a marqué un tournant dans l'évolution du cinéma américain, en remettant en question la notion de genre, entre autres choses.

● Le principe du mélange des genres était un aspect essentiel du scénario. Cela a surpris et déconcerté beaucoup de gens, qui ne savaient pas comment réagir, comment recevoir le film à cause des ruptures de ton. Aujourd'hui, c'est devenu presque banal. Plus généralement, le film jouait beaucoup sur des renversements de valeur. Stylistiquement, je crois qu'il a retrouvé un traitement du temps cinématographique très ancien, qui remonte au muet.

La photo, la couleur ont un côté « léché », presque trop joli qui contribue à tenir les personnages, leur cadre, leur époque à distance. On en a parfois conclu à une intention d'idéalisation un peu suspecte de votre part.

● C'est que précisément nous ne voulions pas faire une reconstitution historique sur les années trente, mais un film qui évoquerait l'esprit, l'atmosphère de l'époque à travers une sensibilité contemporaine, celle des années 60. Ingmar Bergman a dit que le film aurait dû être tourné en noir et blanc ; nous l'avons fait en couleurs justement pour éviter le côté documentaire ; l'effet de distanciation était très délibéré.

Même la violence est embellie, par le ralenti par exemple... d'où une certaine ambiguïté, qui est peut-être inséparable de toute représentation de la violence : elle est à la fois objet de condamnation morale et de jouissance esthétique.

● Pourtant, un des principaux reproches faits au film à sa sortie a été le « réalisme » de la violence. Mais il y a deux traitements de la violence dans le film. J'ai voulu passer d'une représentation très brutale et, je crois, assez exacte, au début (l'employé de banque sur lequel Clyde tire à bout portant en

plein visage) à une violence lyrique, poétisée dans la scène finale, pour marquer la naissance du mythe.

Je pensais aussi, en faisant cette remarque, à quelque chose qui dépasse le cadre de la violence proprement dite, et qui est le plaisir du désordre, de la destruction, de la souillure que l'on trouve dans tous vos films; plaisir qui est pris par les personnages, et / ou par vous-même, et que vous entendez communiquer au spectateur. Les exemples sont multiples, des sacs de farine éventrés du Gaucher **et de la nourriture recrachée au visage d'Annie dans** Miracle, **jusqu'aux blessures horribles, sanglantes (Hackman dans** Bonnie and Clyde, **Brando dans** Missouri Breaks) **en passant par la sculpture qui se détruit elle-même, les carcasses de voitures compressées** (Mickey One), **le chaos du conseil de révision d'**Alice's Restaurant, **les maisons incendiées etc...**

● J'ai toujours été gêné par le côté immaculé du cinéma traditionnel, qu'il s'agisse des morts « propres » ou des décors trop neufs, des intérieurs bien rangés où vivent les personnages. Quand j'ai commencé à faire des films, j'ai voulu réagir, introduire un peu du désordre de la vie réelle. Dans **The Miracle Worker,** le côté animal, monstrueux de l'enfant est montré à son point extrême, puisqu'il s'agit d'un cas pathologique, mais c'est là un aspect de la nature humaine qui existe en chacun de nous, et il me semble légitime d'en faire un sujet de représentation esthétique. C'est pourquoi une certaine forme d'infantilisme est un trait essentiel de la plupart de mes personnages.

Cela est particulièrement net dans l'activité brouillonne, adolescente des gangs dans Le Gaucher, Bonnie and Clyde, The Missouri Breaks...

● C'est l'influence de mon enfance new-yorkaise ; j'ai grandi dans des quartiers où il y avait toujours des gangs de jeunes, travaillés par cette sorte de sexualité refoulée ou détournée de son objet, qui s'exprime à la fois dans des rapports inconsciemment quasi homosexuels et dans des explosions de violence ludique. Chaque fois que je montre un gang dans un de mes films, j'ai tendance à lui donner ce genre de comportement.

Les gangs recréent des rites, une sorte de cellule familiale. Il a une nostalgie de la famille dans tous vos films, mais les parents, quand vous en montrez, sont toujours décevants, inutiles ou même nusibles aux héros.

● C'est exactement ce que ma propre expérience de la vie m'a appris.

Ceci nous amène tout naturellement à Alice's Restaurant, **où gang est devenu une véritabl société parallèle. C'est un film ambigu dans la mesure où vou y insistez à la fois sur les valeurs positives *et* sur les limites d cette infraculture « hippy » (pou employer un mot très démodé On a l'impression d'un désenchantement perpétuel, tous les efforts des personnages pou élaborer un style de vie nouvea par le jeu, le rituel, la fête échouent assez misérablement...**

● Il y avait quelque chose de nobl d'admirable dans l'attitude de ces jeu nes qui refusaient la guerre, l'armée, société... Mais, en même temps, leur révolte était vouée à l'échec, car ils cherchaient à recréer dans leur vie sem communale la famille qu'ils avaient rejetée au départ. Ils se cherchaient des maîtres, des parents, et leur cho d'Alice et Ray pour ce rôle ne pouvai qu'engendrer l'insatisfaction, car Alice et Ray manquaient trop de maturité eux-mêmes pour pouvoir l'assumer. Le film est fait de ces contradictions et des déceptions qui en résultent.

Les personnages de la chanso d'Arlo Guthrie étaient inspirés de personnes réelles vivant Stockbridge, où vous habitiez pendant l'été...

Faye Dunaway
dans Bonnie and Clyde

● Oui, des gens que je voyais tous les jours. Je connaissais bien Alice et le chef de police. Je n'avais jamais rencontré Arlo mais je connaissais plusieurs de ses amis. L'un d'eux est venu chez moi un jour et nous a fait écouter le disque. Quelques jours plus tard j'ai entendu le disque de nouveau chez d'autres amis, et l'idée m'est venue subitement qu'on pourrait en tirer un film. J'ai commencé à en discuter avec ma femme, et c'est ainsi que le projet a pris forme. Plus tard, j'ai demandé à Venable Herndon, un auteur dramatique qui n'avait jamais écrit pour le cinéma, mais que je connaissais, de venir passer quelque temps à Stockbridge pour m'aider à développer mon idée de scénario et nous avons écrit le film ensemble.

Plus encore que Bonnie and Clyde, Alice's Restaurant **échappe à la notion de genre et aux structures traditionnelles, c'est un film très déconstruit...**

● Oui, cela correspond, à mon avis, à l'esprit de l'époque; les meilleurs films des années 65-70 sont des films dans cet esprit. C'est peut-être d'ailleurs pourquoi le film n'a pas vraiment trouvé sa place, son public, et n'a eu qu'un succès commercial moyen. Il a assez bien marché aux Etats Unis mais n'a eu aucune audience en Europe, et même ici, il n'a jamais été vendu à la télévision.

Little Big Man **est peut-être le plus proche équivalent cinématographique d'un roman picaresque. Le picaresque au cinéma a souvent été tenté et pratiquement jamais de façon satisfaisante. Pensez-vous avoir réussi avec** Little Big Man?

● Je le crois vraiment, et l'entreprise était périlleuse, car l'absence d'unité dramatique rend la forme picaresque terriblement ardue. Je crois que **Little Big Man** est effectivement plus proche d'un véritable picaresque cinématographique qu'aucun autre film à ma connaissance. Il aurait été beaucoup plus simple de réduire le matériau à une simple histoire d'indiens, mais le roman de Berger avait trop de valeur pour être ainsi traité, et puis, c'était un défi intéressant à relever.

Dans un entretien accordé au New York Times pendant le tournage de Little Big Man, **vous parliez de la nécessité pour le récit cinématographique de traiter du** *«caractère répétitif de l'expérience vécue, de la nature changeante des problèmes cycliques qu'affrontent les individus»*. **Pouvez-vous éclaircir ce propos dans la perspective de ce film?**

● Je pensais à la forme même du film, à cette réaction contre la sacro-sainte construction linéaire, *«avec un début, un milieu et une fin»*, dont tous les imbéciles d'Hollywood vous répètent que vous ne pouvez vous passer. Les actes, les comportements ont tendance à se répéter, bien que sous des formes diverses. On refait toujours la même chose, et dans cette mesure, on n'a jamais, dans l'existence, cette impression d'un début, d'un milieu et d'une fin, qui est propre aux conventions d'un certai mode de récit. Le roman picaresque me semble, précisément, se nourrir d'un mouvement cyclique non linéaire jouant sur des mutations dont les rapports sont plus thématiques que dramatiques, si bien que des événements sans liens apparents prennent un sens les uns par rapport aux autres. D'où l'organisation délibérément désorganisée du film, le constant mouvement de va-et-vient, les niveaux multiples, les passages du comique au tragique, de la satire au drame... C'est un film qui aurait pu et aurait dû être fait six ans plus tôt. Les droits du livre étaient acquis dès 1964, mais nous avons été victimes de dissensions au sein de la MGM, où u groupe voulait faire le film et un autre s'y opposait. Il nous a fallu près de six ans pour récupérer les droits et monter une production relativement indépendante.

On imagine difficilement le film, tel que nous le connaissons, produit vers 1964-65; de forme et d'esprit, il est très caractéristique des deux ou trois dernières années de la décennie.

● Mais nous avions le scénario prêt, pas tout au début mais certainement dès 1967. **Little Big Man** a eu la malchance de sortir à la fin de 1970, quel-

ques mois après des films comme **Soldier Blue** ou **A Man Called Horse**, et certains critiques, même parmi les meilleurs (je pense à Pauline Kael, par exemple) se sont plaints : « *Encore un film d'Indiens, encore des massacres !* » Mais comment faire un film sur les rapports entre les deux cultures sans traiter des massacres, qui constituaient malheureusement l'essentiel de ces rapports ? En fait, j'ai pris le plus grand soin de montrer ces massacres de la façon la moins sanglante possible, pour rester dans la note picaresque. L'intention n'était pas de choquer le spectateur par un étalage de brutalité, comme nous aurions pu facilement le faire. Si l'on voulait vraiment faire un film d'un réalisme documentaire sur les massacres indiens, le résultat serait terrifiant, probablement intolérable. En préparant le film, j'ai découvert des choses incroyables. Par exemple, selon un auteur, la coutume de scalper les victimes n'était pas, contrairement à ce qu'on croit toujours, une pratique traditionnelle des tribus indiennes mais aurait pris naissance comme forme de représailles à celle des soldats « civilisés » qui se faisaient des ceintures avec les vagins desséchés des femmes indiennes massacrées ou torturées... Ce genre de chose, à supposer même que cela soit représentable, n'a évidemment pas sa place dans un film comme **Little Big Man**, qui est une sorte de *Candide*, et où il fallait préserver la légèreté, le recul ironique du style picaresque, même lorsqu'on montrait des atrocités.

Nous avons parlé de tous vos films sauf de Vision of Eight, **que je n'ai pas vu. Votre séquence concernait, je crois, le saut à la perche ?**

● Oui, c'est un des sports qui restaient à prendre quand je suis arrivé à Munich. Mais ce qui est plus intéressant, c'est le projet original pour ma séquence, qui devait être sur la boxe. L'idée était de suivre un boxeur noir pendant les semaines précédant sa sélection pour les Jeux Olympiques, montrer sa vie quotidienne, sa famille, son entourage. Il s'agissait d'un document purement sociologique où les Jeux ne seraient intervenus que tout à la fin : il y aurait eu un plan final montrant sa victoire ou sa défaite. Malheureusement, au dernier moment il a perdu un combat et n'a pas été sélectionné, si bien qu'au moment de partir pour Munich, je me suis retrouvé sans sujet. Mais tout le matériau pour la séquence prévue a été filmé. Nous sommes allés à Charleston, en Caroline du Sud, sa ville natale, où il purgeait alors une peine de prison ; nous avons tourné sur place, dans la prison, nous avons filmé ses grands-parents, qui l'avaient élevé... Le jour même de notre retour à New York, j'ai reçu un coup de téléphone m'apprenant la mort de son grand-père, et nous sommes immédiatement retournés à Charleston pour filmer les obsèques. C'était un enterrement noir traditionnel, avec des chants et une atmosphère extraordinaire... En tout, nous avons tourné environ deux heures de film.

Ce matériau a-t-il été conservé ?

● Il appartient à David Wolper, le producteur, qui n'en fera sans doute jamais rien. C'est bien dommage, car ce tournage a été pour moi une expérience unique, et il y avait la matière d'un film passionnant.

Dans vos films, les mouvements d'appareil sont nettement moins nombreux que dans la plupart des films américains contemporains. Vous semblez préférer des plans peu mobiles, assez brefs ; l'accent est mis sur le montage...

● En effet je bouge très peu la caméra. C'est pourtant une tentation, car il est fascinant de régler de grands mouvements de grue, de dolly, mais je pense qu'il faut y résister et ne le faire qu'à bon escient, pour obtenir des effets précis, justement parce que la mobilité de la caméra est une ressource précieuse, qui peut avoir un impact émotionnel extraordinaire. Pour prendre un exemple, dans un de mes films, la séquence finale de **The Miracle Worker**, où Helen découvre le rapport entre le mot et la chose et énumère une série d'objets, d'éléments, en courant de l'un à l'autre, cette séquence est filmée en un seul plan à la dolly, avec une caméra très mobile qui suit tous les déplacements de Patty Duke, pour établir un contact ininterrompu avec le personnage pendant cette série de découverte. A la fin d'**Alice's Restaurant**, j'ai combiné un long travelling arrière avec un zoom

avant pour donner l'impression qu'on s'éloigne du personnage (Alice) mais qu'en même temps la place qu'il occupe dans l'espace, sur l'écran, reste la même; c'est en somme la superposition d'un espace subjectif et d'un espace objectif. Je préfère réserver les mouvements d'appareil pour des effets de ce genre plutôt que de m'en servir de façon purement mécanique pour accompagner des déplacements ou passer d'un lieu à un autre, ce qui peut toujours être fait plus économiquement au moyen du montage.

Préparez-vous vos mouvements d'appareil à l'avance? Sont-ils notés sur votre script?

● Non, jamais, ou très rarement. Avant le début du tournage, je discute du style visuel d'ensemble du film avec le chef opérateur, mais en cours de tournage, nous commençons chaque jour de travail par répéter les scènes prévues et je décide des cadrages et des mouvements de caméra éventuels en fonction de la manière dont la scène se développe. Même chose, en général, pour le choix des objectifs. J'aime travailler de cette façon semi-improvisée. Voyez, après mes années de travail à la télévision, où chaque cadre, chaque mouvement d'appareil, chaque coupe devaient être réglée à l'avance, j'ai eu l'impression, quand j'ai abordé le cinéma, d'être libéré de prison.

Parlez-moi de votre collaboration avec Dede Allen.

● C'est une collaboration extrêmement étroite. Son travail n'est pas celui d'une simple monteuse, pas plus que le mien ne se limite au tournage, nous faisons vraiment le film ensemble. Nous en parlons longuement au stade de l'élaboration et nous sommes en rapport pendant toute la durée du tournage. Elle vient sur le plateau au moins quelques jours pour se faire une idée du décor, des personnages, de l'atmosphère générale. Sur **Bonnie and Clyde** elle a passé deux week-ends de travail avec l'équipe, sur **Little Big Man** une semaine... Puis elle retourne à New York et commence à assembler les scènes terminées. Quand j'ai fini sur le tournage, je la rejoins, et c'est un dialogue ininterrompu qui commence. Notre premier montage n'est pas un simple bout à bout, nous cherchons à lui donner quelque chose du rythme et du style qui seront ceux du produit achevé. Il entre beaucoup d'amitié et d'affection dans nos rapports de travail, même quand nous sommes en désaccord nous sommes aussi proches que deux collaborateurs puissent l'être.

Seriez-vous mal à l'aise si vous deviez travailler avec quelqu'un d'autre?

● Intensément. En fait j'ai du mal à l'imaginer, ce serait presque impossible. J'ai travaillé avec d'autres monteurs sur mes trois premiers films, mais elle a monté tous les autres, depuis **Bonnie and Clyde.** Je ne peux pas me voir travaillant avec quelqu'un d'autre.

Avez-vous le sentiment qu'elle influencé votre conception de la structure filmique?

● Oui, dans une certaine mesure. Elle a surtout eu une influence libératrice. Ce qui est merveilleux chez Dede, c'est que, pour elle, tout est possible, il n'y pas de règles. C'est la personne la moins dogmatique que je connaisse. Si je lui demande: *« Peut-on passer de tel plan à tel autre? »* elle me regarde avec étonnement et répond: *« Bien sûr pourquoi pas? »* Quel que soit le problème technique ou esthétique posé, elle ne le considère jamais comme insoluble. Elle me dit: *« Je ne sais pas comment m'y prendre, laisse-moi y réfléchir, reviens dans trois ou quatre heures. »* Quand je reviens, elle a trouvé une solution.

Filmez-vous avec une idée préconçue du montage?

● Oui, c'est quelque chose d'automatique, dont je ne pourrais pas me débarrasser même si je le voulais; là encore, vous reconnaissez les habitudes prises à la télévision. Je sais toujours à peu près comment mes plans vont se raccorder.

Pourtant, les gens qui vous ont vu tourner disent que vous vous « couvrez » beaucoup, que vous multipliez les angles et les prises d'un même plan.

● Le profane peut avoir cette impression, car j'utilise effectivement beau-

Jane Fonda dans Th
Chase de Arthur Lenn.

coup de pellicule, mais ce n'est pas un signe d'indécision de ma part. Précisément parce que je filme en fonction d'un certain style de montage qui exige une abondance de matériau, la majorité des plans tournés et techniquement utilisables se retrouvent réellement dans le film terminé. Bien entendu, il est toujours prudent de prévoir des plans de protection, mais je ne multiplie pas les prises systématiquement en me disant «on choisira au montage». Si j'aime avoir beaucoup de matériau à ma disposition, c'est pour la possibilité de travailler sur le rythme du film, de le varier, de l'accélérer en multipliant les plans par exemple.

Vous arrive-t-il souvent d'utiliser plusieurs caméras pour filmer le même plan?

● Rarement, et toujours pour des raisons particulières. Par exemple, la charge de cavalerie dans la neige de **Little Big Man** devait être tournée en une seule prise, car recommencer la scène aurait été extrêmement coûteux. J'ai donc utilisé quatre caméras pour avoir une variété d'angles suffisante.

Comment prenez-vous vos décisions quant au style de la couleur?

● Je commence tout juste à en prendre! Longtemps j'ai pensé qu'on était très limité à cet égard. Comme je vous l'ai dit, j'ai été mécontent de la couleur de **The Chase**, ce qui m'a incité à essayer de contrôler davantage celle de **Bonnie and Clyde.** Mais je ne suis vraiment satisfait de la couleur d'aucun de mes films. J'aimerais utiliser des couleurs très vives. Depuis des années, la mode est aux couleurs filtrées, brumeuses, assourdies, et on finit par penser que c'est le seul style de couleur valable. J'aimerais des couleurs à la De Kooning, comme chez Godard. Agnès Varda utilise la couleur de façon convaincante, ses films sont sans doute ceux qui m'ont le plus impressionné de ce point de vue. Je voudrais faire un film en couleur dans l'esprit des siens, utiliser des couleurs primaires, franches, et les utiliser organiquement, leur donner une fonction dramatique.

Pouvez-vous parler plus en détail du projet de film sur Attica que vous avez mentionné au début de notre entretien? Qui est votre scénariste?

● Don Patterson, l'auteur de la pièce *Does a Tiger Wear a Necktie?* qui se passe dans une prison. Don a lui-même travaillé dans des prisons pendant un certain temps. C'est un excellent dramaturge, et nous sommes contents du scénario jusqu'à présent, mais nous n'avons qu'un premier jet, il y a encore beaucoup de travail à faire.

Comment concevez-vou l'adaptation? Quel équilibre aura-t-il entre le documentaire et la fiction ?

● Je ne crois pas à l'objectivité documentaire, je pense qu'on a toujours au départ un point de vue, un préjugé, et mien, en l'occurrence, à savoir que le massacre fut une tragédie brutale, insensée, inhumaine, qui n'aurait jamais dû se produire, une absurdité politiquement et humainement, ce point de vue sera exposé avec tant de force que, traité en documentaire, le film nous exposerait à des poursuites, alors qu'une version «romancée» risque de faire passer plus facilement ce que nous avons à dire. Nous n'utiliserons pas les noms des personnes réelles, mais leur fonction, ce qui est l'essentiel.

Mais vous suivrez de très près le déroulement des événements, ou plus exactement la vision qu'en donne Wicker dans son livre...

● J'ai l'intention de ne pas m'en tenir cette vision, mais de l'élargir en faisant appel à d'autres documents. Le livre de Wicker est une œuvre très personnelle et je voudrais en limiter un peu le caractère subjectif. Un de ses aspects les plus intéressants est la manière dont Attica influencé, modifié Wicker lui-même, et ce n'est évidemment pas le sujet du film que je veux faire.

Si le film se fait, pensez-vous que des pressions politiques, directes ou indirectes, se manifesteront?

● Certainement. Par exemple, je suppose que nous aurons des difficultés pour trouver une prison. Il existe un cer-

tain nombre de prisons désaffectées que nous pourrions utiliser, mais l'autorisation de tournage ne sera sans doute pas facile à obtenir.

Vous m'avez dit que vous alliez collaborer de nouveau avec William Gibson. S'agit-il d'un scénario ou d'une pièce?

● D'une pièce, sur Golda Meir et l'Etat d'Israël. Gibson vient tout juste de la terminer, en fait, nous avons déjeuné ensemble aujourd'hui pour en discuter.

Vos rapports avec le théâtre sont assez intermittents. Vous venez de monter *Sly Fox*, qui est votre première production pour Broadway depuis *Wait Until Dark* en 1966.

● De 1966 à 70, j'ai été accaparé par mon activité cinématographique, mais il faut dire aussi que la difficulté de trouver des pièces intéressantes à monter a été pour quelque chose dans cette désaffection. C'est l'époque où Broadway a été envahi par la mode psychédélique, par les mixed media, voire la pornographie, ce qui a éloigné les auteurs sérieux. Cependant, je n'ai pas perdu contact avec le théâtre, puisque je continuais à travailler à l'Actors Studio, et, l'été, à Stockbridge.

Pouvez-vous donner quelques détails sur l'expérience de Stockbridge et son évolution?

● Ce fut une expérience passionnante mais malheureusement de courte durée par suite du manque d'argent. Nous voulions constituer une troupe semi-permanente qui produirait à la fois des pièces de répertoire et des œuvres originales de jeunes auteurs. La première année, nous avons reçu $ 50 000 de United Artists, plus des subventions du gouvernement et de diverses fondations privées, mais ces sources se sont bientôt taries, ou ont considérablement diminué, or c'était un projet de longue haleine, qui ne pouvait être viable que s'il était soutenu financièrement sur une période de plusieurs années. Pourtant, tous les membres de la troupe collaboraient au projet pour l'amour de l'art. Pensez que la première saison, nous avions réuni des gens comme Dustin Hoffman, Anne Bancroft, Gene Hackman, Estelle Parsons qui travaillaient tous pour 200 dollars par semaine.

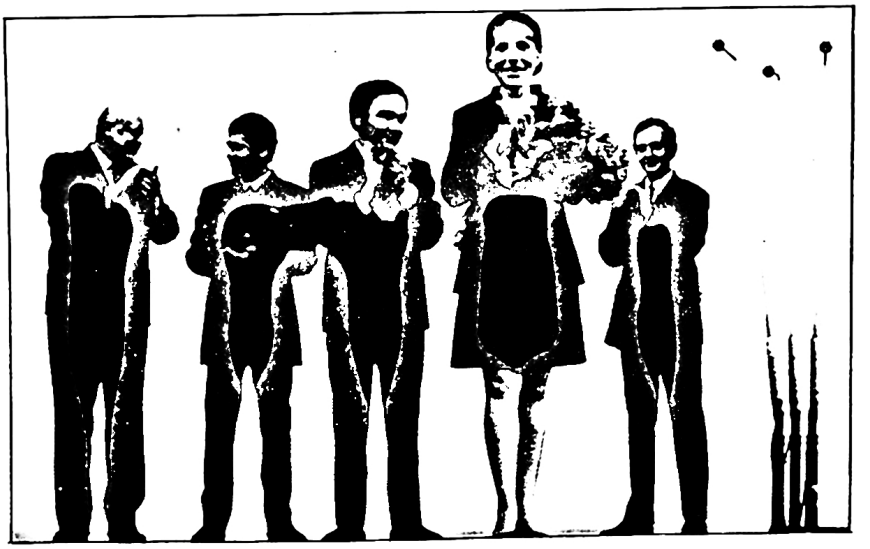
Vous revenez à Broadway avec *Sly Fox*, une adaptation de *Volpone*...

● Oui, par Larry Gelbart, qui a transposé l'action à San Francisco vers la fin des années 1880, après la ruée vers l'or. C'est un simple divertissement, mais j'aime beaucoup l'humour de Gelbart, et j'ai eu beaucoup de plaisir à diriger une comédie pour changer, et à travailler avec George C. Scott, qui est un acteur comique né, bien qu'il ait lui aussi fait très peu de comédie au cours de sa carrière.

Dans un entretien que vous avez accordé au New York Times, il y a quelques semaines, vous dites en substance que le cinéma était la forme d'expression idéale pour les années soixante tandis que celle des années 70 est le théâtre. N'est-ce pas un peu trop simplifier les choses, et n'entre-t-il pas dans ce propos une certaine dose d'autojustification?

● C'est très possible, mais je n'ai pas été cité de façon tout à fait exacte. Ce que je voulais dire, c'est que pendant les années 60, tout se passait de façon très physique, on *agissait*, le théâtre était dans la rue, et le cinéma était le meilleur moyen de rendre compte de toute cette activité. Je crois que nous sommes entrés dans une période plus complexe, où l'action et la réflexion se combinent, et il me semble que c'est un domaine où le théâtre peut se montrer efficace. D'ailleurs, je pense que le théâtre et le cinéma devraient se compléter. C'est ce que nous allons faire avec la pièce de Gibson, qui comprendra des sections filmées et où nous utiliserons trois ou quatre écrans simultanément. Cela a déjà été tenté, bien sûr, mais jamais de façon très satisfaisante, et je pense que nous allons apporter quelque chose de nouveau et de valable dans ce domaine.

Propos enregistrés à New York les 17 et 24 janvier 1977 et traduits par Jean-Pierre Coursodon.



trois films un auteur

par
Jacques
Frenais

PAS DE GUE
DANS LE FEU

LE DEBUT

JE DEMANDE
LA PAROLE

GLEB PANFILOV

AUTOUR DES FILMS DE GLEB PANFILOV

par
Jacques Frenais

Après trois films — dans l'ordre : **Pas de gué dans le feu** (1968), **Le Début** (1970) et **Je demande la parole** (1976) — Gleb Panfilov est salué dans les pays d'Europe orientale comme un grand rénovateur du cinéma soviétique. Avec lui, une poignée de cinéastes (Vassili Chouchkine, Georgi Daniel...) qui constituent la nouvelle vague. Le dernier film de Panfilov, **Je demande la parole,** arrive à Paris discrètement — le soviétique ne se vend pas bien — mais accompagné d'une renommée flatteuse.

Que dit de lui la voix qui vient de l'Est ? En gros, elle rend hommage à l'humanisme dont se réclame la problématique de ses films, c'est-à-dire au tour nouveau que prend la fiction : l'anecdote, les situations que vivent sur l'écran les personnages et leurs caractères dans le récit. Les signes de cet humanisme, donc les principes du renouveau cinématographique, sont multiples :

— L'homme y est traité en individu et non plus comme l'animation d'une idée. On pourrait dire qu'il est, à la fois, dédramatisé et universalisé.

— Il est placé dans l'actualité (1970, 1976 pour les deux derniers films de Pantilov), ce qui le démarque de la grande saga héroïque de l'U.R.S.S. dont les grands moments étaient 1905, 1917 et 1942.

— Il est confronté, dans sa vie quotidienne, à des problèmes existentiels et, de ce fait, échappe au caractère classique du *héros positif.*

— Enfin le cinéaste choisit l'impact émotionnel de l'identification la plus commune, celle du spectateur au personnage central, en multipliant les chances de reconnaissance immédiate.

On ne peut pas accuser la critique locale d'ignorer les courants et les tendances de son cinéma. Sauf en lui faisant le procès puéril — parce que « de surface » — de connivence.

En fait que se passe-t-il — qu'est-ce qui passe — à la projection ? Qu'est-ce que je reçois ?

Puisqu'il est toujours question de la problématique apparente, je parlerai des propos de Panfilov comme s'il était possible de réduire un scénario à une ligne droite sans épaisseur. Au passage, il faut noter que les scénarios, au sens plein, brillants et multidimensionnels, des deux premiers films de Panfilov sont signés avec Evgueni Gabrilovitch.

Vu de près, Panfilov fabrique un cinéma du clin d'œil et de l'ambiguïté.

Côté clin-d'œil, il y a un mouvement du film, de chacun des trois films, très évident.

On prend une « jeune femme toute simple », provinciale de préférence, que l'on conduit aux points les plus hauts d'une destinée humaine :

— Mourir pour la révolution mais pas comme n'importe qui : en laissant derrière soi un œuvre peint étonnant.

— Etre en pieds affichée sur un building de Moscou, vedette de l'écran.

— Demander la parole au Soviet Suprême.

Il est aussi évident que ce mouvement existe sur l'ensemble des trois films de Panfilow.

— Dans le premier film, elle meurt presque pucelle, comme Jeanne d'Arc, héroïquement mais de façon un peu irresponsable.

— Dans le second, encore célibataire,

empêtrée dans ses problèmes sentimentaux, elle réussit, à force de talent et de travail, une ascension prodigieuse. — Dans le dernier, mère de famille responsable, elle atteint aux plus prestigieuses responsabilités dans la cité.

TCHOURIKOVA : UNE SORTE DE GIRARDOT SOVIETIQUE

Ce destin plus gand que l'héroïne se situe dans le domaine du conscient, du maîtrisé (je m'entends : les bavures pouvant n'être que des accidents de parcours) et laisse peu de part à la réaction inconsciente du spectateur telle que la revendiquent, différemment mais avec une force égale, des cinéastes tels Téchiné ou Zulawski. Au mieux, sur le plan de la thématique, une brèche est ouverte dans le monolithe du cinéma soviétique antérieur (s'il existait), à un type de message qui respecte les tabous et les mythes les plus traditionnels.

Pour simplifier, tout cela serait symbolisé par Inna Tchurikova, sorte de Girardot soviétique. Panfilov lui demande le maximum de ce que peut donner l'école dramatique classique, la gamme des émotions du catalogue. Une aubaine pour les festivals en mal de prix d'interprétation. Elle est, bien entendu, le miroir aux alouettes, l'objet d'identification. Le « moi aussi je bois le thé à la soucoupe » doit conduire, par étapes, au fameux « moi aussi je suis peintre » de je-ne-sais-plus-qui devant l'œuvre de je-ne-sais-plus-quel-autre. Complètement dénaturé puisque, chez le spectateur du film, il ne s'agira pas de reconnaissance d'une technique d'expression, ce qui serait un paroxysme de la réception ou, si l'on veut, de la mise en rapport à travers l'œuvre, mais, au contraire, d'une construction cérébrale allogène, téléguidée.

On peut glisser tout naturellement du soldat au front — hier — à la petite ouvrière au bal — aujourd'hui. Passer d'une révolutionnaire symbolique et violente — pour le spectateur, qui la perçoit immédiatement comme, à la fois, différente et idéale — à une poupée-piège, à une image dans un miroir truqué — car dans le miroir ce n'est pas soi que l'on voit — c'est simplement opter pour la démagogie.

Une grande partie du cinéma aujour-

Inna Tchourikova et Nikolaï Goubenko dans **Je demande la parole.**
Il se passe quelque chose qui dépasse l'apparence.

d'hui procède de la petite phrase de Napoléon sur le bâton de maréchal dans la musette. Le procédé est d'autant plus couvé, entretenu, cultivé (cf. subventions) qu'il est superbement efficace. Il ne s'agit plus uniquement du cinéma soviétique... Nous sommes de vieux singes quant à ces grimaces-là.

Et Panfilov ? Tout donne à penser qu'il y saute à pieds joints. C'est alors que vient le moment de l'ambiguïté. Pas seulement de l'ambiguïté femme-homme qui poursuit Panfilov de film en film. Son langage, qui s'affirme nettement du premier au troisième, est de moins en moins adapté au travail d'égalisation évoqué plus haut.

Le récit est découpé en tableaux qui n'ont pas toujours entre eux de lien anecdotique. Cela donne au spectateur la chance de se dégager temporairement du modèle romanesque. A l'intérieur même des nouvelles accolées, Panfilov ménage de longues plages où, caméra immobile, personnages presque immobiles, se passe quelque chose qui dépasse l'apparence et, en particulier, la lourde évidence de l'héroïne. Il suffit qu'elle soit assise, au cours d'un plan assez long, de front, sur un canapé, avec son mari ou encore que l'on assiste à une conversation téléphonique, entre Tchourikova et Chouchkine, intégralement transcrite dans un plan fixe du bureau et du visage de la première.

LA TENTATION LIBERALE

Un exemple caractéristique : les quelques séquences de chansons. Panfilov leur accorde un soin qui ne peut pas être accidentel. Par leur place dans le scénario, par leur construction surtout — les chansons sont chantées de bout en bout, sans effets scéniques — elles ne peuvent être de simples éléments du décor émotionnel comme dans les musicaux de Demy ; elles sont souvent fredonnées ou leurs paroles sont détournées en onomatopées et ne sont donc pas des véhicules d'information orale comme c'est le cas de la chanson de Surgère à Simsolo dans **Femme, femme** de Vecchiali, de celles de **Nashville** de Altman ou encore de la chanson du mange-disques dans **Le Pélican** de Gérard Blain.

Il y a plutôt quelque chose des intermèdes de Hawks (innombrables **Hatari, Rio Bravo, Big sky...)** où des personnages en conflit — comme le sont Arkadi et Pacha dans **Le Début** — chantent tout à coup la même chose. C'est le sujet même de la scène de « réconciliation » au chevet du mourant dans **Je demande la parole.** C'est, l'évidence, beaucoup plus qu'un moyen d'exprimer l'état d'âme. La chanson est chantée jusqu'au bout, je l'ai dit, dans des séquences où l'ensemble de chaque plan prend toute son importance et n'est plus escamoté par la place du sujet dans son itinéraire fictif. Cela donne le temps de tout voir, de se méfier de tout (en premier lieu, du désaccord gommé et de l'accord trop fragile), d'interroger l'image.

Là, le cinéma de Panfilov est irréductible à son prétexte, à une originalité du propos. C'est encore peu, comparé à la lourdeur de l'ensemble, à la tentation naturaliste — et libérale, je lâche le mot qui s'impatientait — de tout le reste du film. Il est dommage, cependant, que la critique soviétique l'ait tu, que le réalisateur l'esquive, comme si c'était secondaire. Car dire autrement, c'est forcément dire autre chose.

Jacques Frenais

FILMOGRAPHIE DE GLEB PANFILOV

1968 : **PAS DE GUE DANS LE FEU** Scénario : Gleb Panfilov, Evgueni Gabrilovitch. Photo : D. Dolinin. Interprète : I. Tchourikova, L. Kuravlev, M. Kononov.

1970 : **LE DEBUT** Scénario : Gleb Panfilov, Evgueni Gabrilovitch. Photo : D.Dolinin. Interprètes: I. Tchourikova, L. Kuravlev, M. Kononov.

1976 : **JE DEMANDE LA PAROLE.** Scénario : Gleb Panfilov . Photo : Alexandre Antipenko. Musique : Vadim Bibergan. Interprètes : Inna Tchourikova, Nikolaï Goubenko, Vassili Chouchkine...

LES GRANDS FILMS CLASSIQUES
49, Avenue Théophile-Gautier 75016 Paris
tél. : 524.43.24 Télex 620723 Granfilm
présentent

« Le Film Classique du Mois »

**en Super 8 mm
version intégrale
v.o.s.t.Fr. son optique
ou magnétique**

**Humphrey BOGART
dans**

LA FEMME A ABATTRE

(THE ENFORCER)

de Raoul WALSH

**avec Zero Mostel,
Ted de Corsia, Everett Sloane**

Déjà à la disposition des Cinéphiles, en versions intégrales, en Super 8 mm sonore **optique** ou magnétique, les classiques : **ALEXANDRE NEWSKI** (Eisenstein-Prokofiev) — **L'AUBERGE ROUGE** (Autant-Lara) — **BUSTER KEATON ET LES INDIENS** — **UN CHIEN ANDALOU** (Buñuel-Dali) — **CHAPEAU MELON ET BOTTES DE CUIR,** Couleurs (Les meilleurs films de la 1ère Série, avec Diana Rigg, Patrick McNee) — **CITIZEN KANE** (Orson Welles) — **LE DINGUE DU PALACE** (Jerry Lewis) — **DROLE DE DRAME** (Carné-Prévert) — **LOS OLVIDADOS** (Luis Buñuel) — **UNE NUIT A CASABLANCA** et **LA PECHE AU TRESOR** (Marx Brothers) — **LA REGLE DU JEU** (v. intégrale, de Jean Renoir) — **LE SANG D'UN POETE** (Jean Cocteau) — **WHITE ZOMBIE** (Le jour où les morts-vivants...)
En cours de tirage : **LE JOUR SE LEVE** (Carné-Prévert) — **ESPOIR-Sierra de Teruel** (André Malraux) — **CAMPUS - Collège** (B. Keaton) — **POUR L'EXEMPLE** (Joseph Losey) — **GOUPI MAINS-ROUGES** (Jacques Becker) — **SEDUITE ET ABANDONNEE** (Pietro Germi) — **UNE HISTOIRE IMMORTELLE,** couleurs (O. Welles). **30 CHARLOTS** (v. intégrales)

LES GRANDS FILMS CLASSIQUES, 49 avenue Théophile-Gautier 75016 Paris- 524.43.24

ENTRETIEN AVEC GLEB PANFILOV ET EVGUENI GABRILOVITCH

« L'événement lui-même est indifférent »

Estimez-vous que vos héros se distinguent de la tradition des héros positifs du cinéma soviétique et si oui en quoi ?

● Panfilov — Je ne me suis jamais posé cette question. Jamais demandé à quel point ils ne ressemblent pas aux héros typiques du cinéma soviétique. Probablement les héros reflètent-ils d'abord leur créateur. Ensuite, c'est vrai, vous avez sans doute raison, ils sont assez à part et leur originalité c'est leur caractère. Certains en sont mécontents, d'autres trouvent cela intéressant.

Ce qui frappe, c'est que vos héroïnes ont chacune deux activités. L'une dont on peut dire qu'elle est bien inscrite dans le modèle social de la profession (infirmière, ouvrière d'usine, c'est plus délicat pour le troisième film mais, disons, chef d'entreprise ou mère de famille) et une seconde activité dont l'image sociale est très prestigieuse — l'activité artistique, ou sportive, ou politique. Vous exprimez cela très précisément.

● Panfilov - Mon but était de montrer le personnage le plus complètement possible. J'ai essayé de le montrer dans son travail et dans sa vie privée. Surtout dans le dernier film qui est l'étude du caractère d'une femme idéaliste (je ne prends pas le mot « idéaliste » dans son sens philosophique mais dans le sens de la vie commune, des qualités personnelles). Pour moi il était très important de la montrer et à la maison et dans son travail.

Ce n'est pas seulement la maison. Il y a, dans Le Début **en particulier, mais également dans vos autres films, une image précise de la réussite et de la consécration sociales. La dernière séquence du** Début **représente l'héroïne entrant dans le théâtre et la foule qui se lève devant elle. La dernière image est le portrait d'Inna Tchourikova, comme celui de Marilyn Monroe, sur un building.**

● Panfilov — Je voulais montrer une actrice que le peuple a acceptée et aimée. Et ce qu'il lui doit pour sa vocation. Qu'est-ce que le travail dans la vie d'un homme soviétique contemporain ? C'est beaucoup, probablement le principal de sa vie. Quand on montre le travail, on touche aux problèmes sociaux de notre vie. Pour moi c'est très important parce que cela aide à aborder les problèmes brûlants de l'époque, tel que celui de la femme. Comment son travail influence son destin. Chez nous très peu de gens savent vraiment se détendre alors qu'ils savent travailler remarquablement. Cela compte beaucoup dans **Le Début** et dans **Je demande la parole.**

Et la grandeur ? La reconnaissance publique à partir du détachement de la masse ?

● Gabrilovitch — Il me semble que vous ne comprenez pas ce qui se passe dans notre pays. Nous avons de grands acteurs comme chez vous. On prononce leurs noms, comme ici. Les jeunes les imitent, comme chez vous. Sur ce plan il n'y a aucune différence. Je dirai même que dans les masses nous

admirons tout particulièrement les peintres, les artistes. Les comédiens sont connus dans les couches les plus diverses de la population. Prenons l'exemple de Tchourikova. Vous pouvez être sûrs qu'où qu'elle aille, dans le village le plus éloigné, elle est connue, reçue merveilleusement... Comme nous n'avons pas de gens connus pour leur fortune, leurs capacités commerciales, etc. notre attention est fixée précisément sur les artistes. Je n'exagère rien en disant que c'est la couche la plus connue de la population chez nous.

Avec les hommes politiques ?

● Gabrilovitch — Oui, bien sûr. Je dirai quelques mots de Panfilov lui-même pour que vous compreniez de quoi il s'agit. Avant l'apparition de sa génération, certaines circonstances de notre vie étaient toujours traitées au cinéma de façon univoque. L'apparition de la nouvelle vague est liée à la fission des choses univalentes. Par exemple, dans le cas d'un politicien, comme dans son dernier film, Panfilov essaie de ne pas le voir seulement dans son activité politique mais aussi dans les manifestations les plus différentes de sa vie humaine. Dans **Le Début,** nous prenons une jeune fille tout ce qu'il y a de plus ordinaire, mais le sens du film est dans le fait que, dans n'importe quelle jeune fille ordinaire, même moche, (l'éternelle copine, celle qui garde les sacs pendant que ses amies vont danser), il y a Jeanne d'Arc.

● Panfilov — Autrement dit la fille ordinaire extérieurement ne l'est pas du tout intérieurement. On lui trouve l'esprit, la force, la volonté de Jeanne d'Arc. Le héros de chacun de nos films a du talent, tout en étant très ordinaire. Nous voulons détruire le mythe de la forme. Forcer le spectateur à être attentif au plus ordinaire.

Il y a toujours une femme, toujours la même femme, la vôtre. Quand Ina Tchourikova apparaît dans Pas de gué dans le feu, **les jeunes hommes qui sont en train de s'amuser demandent : « C'est un gars ou une fille ? ». La première scène du** Début **présente Jeanne d'Arc interrogée par ses juges : « Pourquoi ces habits d'homme ? ». Elle répond : « Parmi les hommes, il convient d'avoir des habits d'homme ». Dans** Je demande la parole **on reproche souvent à Ouvarova d'avoir pris la place d'un homme. Ça doit être très profond pour que vous en parliez si souvent.**

● Panfilov — Vous l'avez très bien formulé et vous avez mis vraiment dans le mille. Aujourd'hui les jeunes femmes portent des pantalons, les jeunes hommes portent les cheveux longs. La femme travaille. Parfois, elle travaille pour deux. Elle construit sa famille de façon active et elle travaille dans l'économie. Autrement dit elle devient « virile » et les hommes que l'on admire « féminins ». Je ne pouvais pas passer à côté de ce phénomène. J'en parle continuellement depuis **Pas de gué dans le feu,** mais surtout dans **Le Début** et **Je demande la parole.** La vie confirme la sensation que j'ai eue au début. Si vous voulez, il y a une nouvelle idée de la femme, une tendance inévitable. Nous ne connaissons pas encore l'importance que peut prendre ce phénomène. Peut-être beaucoup de choses surprenantes nous attendent-elles. Peut-être est-ce le matriarcat qui nous attend. Nous verrons bien.

● Gabrilovitch — Il faut ajouter que (probablement qu'en France cela se passe différemment), chez nous le problème de la femme qui travaille, qui tient la tête de la famille, est un problème très sérieux et je vous prédis que notre art s'occupera de ce problème très sérieusement. Qu'est-ce que c'est que cette femme qui travaille et dirige ? C'est très intéressant.

Dans vos films, le travail artistique est représenté autant comme un travail que comme une aspiration. Est-ce que le fait — dans Le Début — **de montrer le cinéma en train de se faire procéder d'une volonté de démythification de l'artiste ?**

● Panfilov — Bien sûr, c'est fait en toute conscience parce que moi, je sais que c'est un travail. Surtout que je suis quelqu'un de relativement nouveau

dans le cinéma. J'y suis venu après avoir été ingénieur, après avoir travaillé à l'usine. J'étais spectateur et, en tant que spectateur, cette question m'intéressait. Quand j'ai su ce que c'était, j'ai décidé d'en parler à tout le monde. Ce qui compte pour moi, c'est que le spectateur sache que c'est un travail comme n'importe quel autre. Je voulais montrer l'identification de deux personnages : une jeune ouvrière et Jeanne d'Arc. Tchourikova est la même personne pendant la vie et pendant le tournage. C'est pourquoi j'ai éprouvé le besoin de montrer le tournage. Jeanne d'Arc et Pacha Strogonova sont une seule personne.

Vous avez dit, au cours de votre conférence de presse, et ça nous a beaucoup frappé, que ce que vous aviez filmé jusqu'aujourd'hui est votre envie de tourner « Jeanne d'Arc ».

● Panfilov — **Le Début** exprime cette envie. **Je demande la parole,** dans une certaine mesure, a été créé comme une condition d'approche de Jeanne d'Arc. Simplement, avant de tourner un film sur Jeanne d'Arc, on m'a demandé de tourner un film actuel. On m'a promis qu'après on me laisserait faire ma Jeanne d'Arc. Le premier film est venu tout seul, mais c'est par lui que l'idée de Jeanne d'Arc m'est venue. C'est le résultat d'une certaine insatisfaction personnelle devant ce film. Je ne m'y suis pas exprimé complètement. Je n'avais pas assez de maîtrise. Ce que j'y ai dit m'a guidé vers Jeanne d'Arc. C'est mon idée fixe. Avant tout je trouve qu'elle est significative en tant que personne humaine. Sa personnalité explique sa signification politique, historique et morale. C'est quelqu'un qui a vraiment frappé mon imagination.

Dans la vie, nous avons des objectifs, plus ou moins grands. Ces tâches déterminent le contenu de notre vie. L'un pense gagner le plus d'argent pour vivre mieux. Un autre veut écrire un roman. Ça, ça complique sa vie. Un troisième veut faire quelque chose pour sa patrie. Ça, ça rend sa vie quasiment impossible. Il prend un risque mortel. C'était la tâche de Jeanne d'Arc. D'autre part, elle vivait dans un village. Comment peut-on sauver la France quand on habite un tout petit village ? Je pense que celui qui habite Paris peut difficilement répondre à cette question. Cette jeune fille s'étant donné ce but l'a réalisé et c'est extraordinaire. Comment et pourquoi l'a-t-elle fait ? C'est tellement contagieux que ça vous force à croire en vos possibilités. Cela aide à vivre de voir quelqu'un de très faible effectuer pas à pas une tâche gigantesque. Ça nous donne des ailes.

Pour nous, tout cela résonne de façon particulière...

● Panfilov — Chez nous, on dit que l'on voit mieux lorsqu'on est loin. J'espère que ma version russe de Jeanne d'Arc peut être intéressante pour les Français. J'ai osé aborder quelque chose que personne n'avait osé aborder.

Il nous semble, après avoir vu vos films, en particulier les derniers, que revient un type de séquence précis : après avoir situé l'héroïne dans sa réalité psychologique et sociale, vos films sont rompus par des scènes au cours desquelles les personnages commencent à chanter. Cela ne paraît pas un élément anecdotique, la chanson est chantée jusqu'au bout.

● Gabrilovitch — Les paroles sont très importantes. Ces intermèdes ont deux sens. Le premier, direct, est dans le contenu de la chanson. C'est un trait national : les Russes, quand ils sont ensemble, adorent chanter. Pour eux c'est une manière de s'exprimer. Après avoir dîné, ils commencent à chanter. Auprès du mourant, dans **Je demande la parole,** ils chantent aussi. Dans ce cas, une vieille chanson révolutionnaire du début du siècle.

... qui est reprise à propos du pont ?

● Gabrilovitch — Oui, c'est très important. C'est son idée principale, ce qui lui donne de la force, l'aide à se recréer. Il y a aussi un côté formel. Dans le cinéma moderne le récit doit être interrompu...

Le début, de Gleb Panfilov

« Chez nous, on dit que l'on voit mieux lorsqu'on est loin ».

Pas de gué dans le feu, de Gleb Panfilov

● Panfilov — Pas selon moi. La structure de **Je demande la parole** est justifiée par l'envie d'étudier le caractère d'Ouvarova et sa vie. J'ai choisi le moyen d'une série de nouvelles qui ne se ressemblent pas. Leur liaison est dans l'idée d'étudier le caractère. Les interruptions sont superficielles, externes. Il n'y en a pas dans le développement de l'idée. On accumule une certaine quantité qui donne un résultat. Quand l'héroïne se trouve dans la salle du Soviet Suprême, elle regarde quelqu'un droit dans les yeux, très détachée. Comprenant qu'on la regarde, elle se détourne et replonge en elle-même.

En ce qui concerne les chansons, Monsieur Gabrilovitch a dit vrai. Je voudrais ajouter que, d'un côté, la chanson est nécessaire parce qu'elle a un contenu, de l'autre elle est un moyen d'expression de l'état intérieur du héros. Troisièmement, c'est une explosion émotionnelle, un entracte musical pour les spectateurs. Elle m'aide à fixer ses sensations. Sa tâche est compliquée.

Dans **Je demande la parole,** on entend la chanson des prisonniers politiques en 1908. Une chanson sans auteur, créé en Sibérie au moment où des milliers de socialistes russes y étaient envoyés après la révolution de 1905. Les paroles sont tout à fait remarquables.

Vous avez parlé d'une nouvelle vague. Est-ce un problème de génération ? En quoi les jeunes se distinguent-ils de leurs ainés ?

● Gabrilovitch — Je considère que rien n'est soudain et inexplicable. Le processus que nous observons était préparé par les travaux précédents. Dans la forme, une grande faille s'est produite. Cette faille a été créée par Panfilov avec **Pas de gué dans le feu.** Si **Je demande la parole** a une telle influence, c'est qu'il parle de façon particulière des événements dont on a parlé et reparlé dans notre cinéma. Donc, l'événement lui-même est indifférent. C'est là la signification principale de cette nouvelle vague. Si vous voyez les films soviétiques de ce point de vue, vous sentirez la différence.

Existe-t-il des jeunes cinéastes qui font des travaux expérimentaux de type formel ?

● Gabrilovitch — Je parle le plus objectivement possible ; chez nous on essaie de donner aux jeunes réalisateurs la possibilité de s'exprimer complètement. Maintenant s'organise un studio spécial, qui s'appelle « débuts » et qui donne aux jeunes réalisateurs et aux jeunes scénaristes la possibilité de débuter sans s'occuper des aspects commerciaux. Il me semble que, du point de vue de la forme, beaucoup de choses sont très originales.

Vous enseignez ?

● Panfilov — Je viens de commencer à enseigner à L'Ecole Supérieure de Mise en Scène. J'ai choisi six élèves. Des gars formidables.

Vous avez un projet au cinéma ?

● Panfilov — Je ne perds pas l'espoir de tourner ma **Jeanne d'Arc.** C'est maintenant ou jamais car c'est Tchourikova qui doit être Jeanne et elle quitte l'âge. Je ne peux plus attendre.

Pour vous un certain réalisme est très important ? Vous comptez beaucoup sur la possibilité d'identification au personnage principal ?

● Panfilov — Oui.

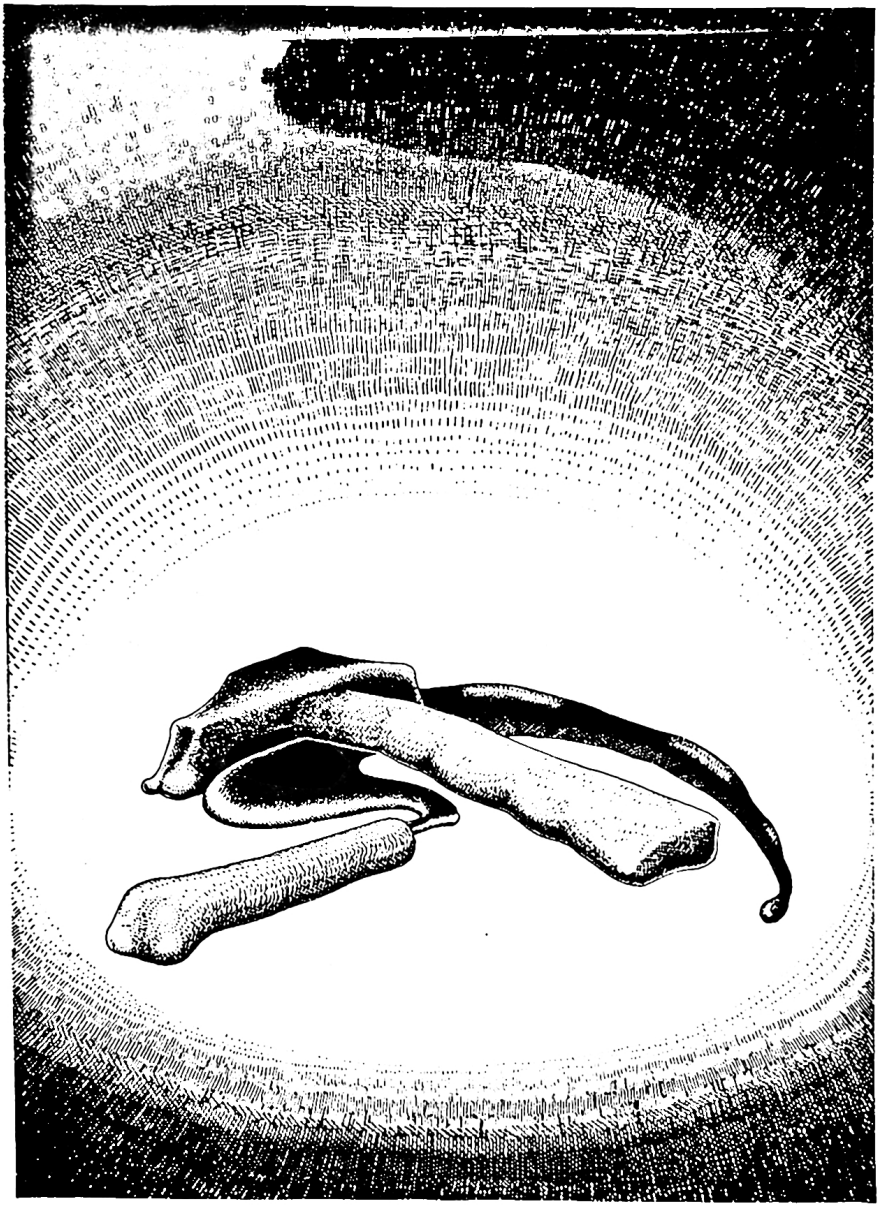
Est-ce tout ?

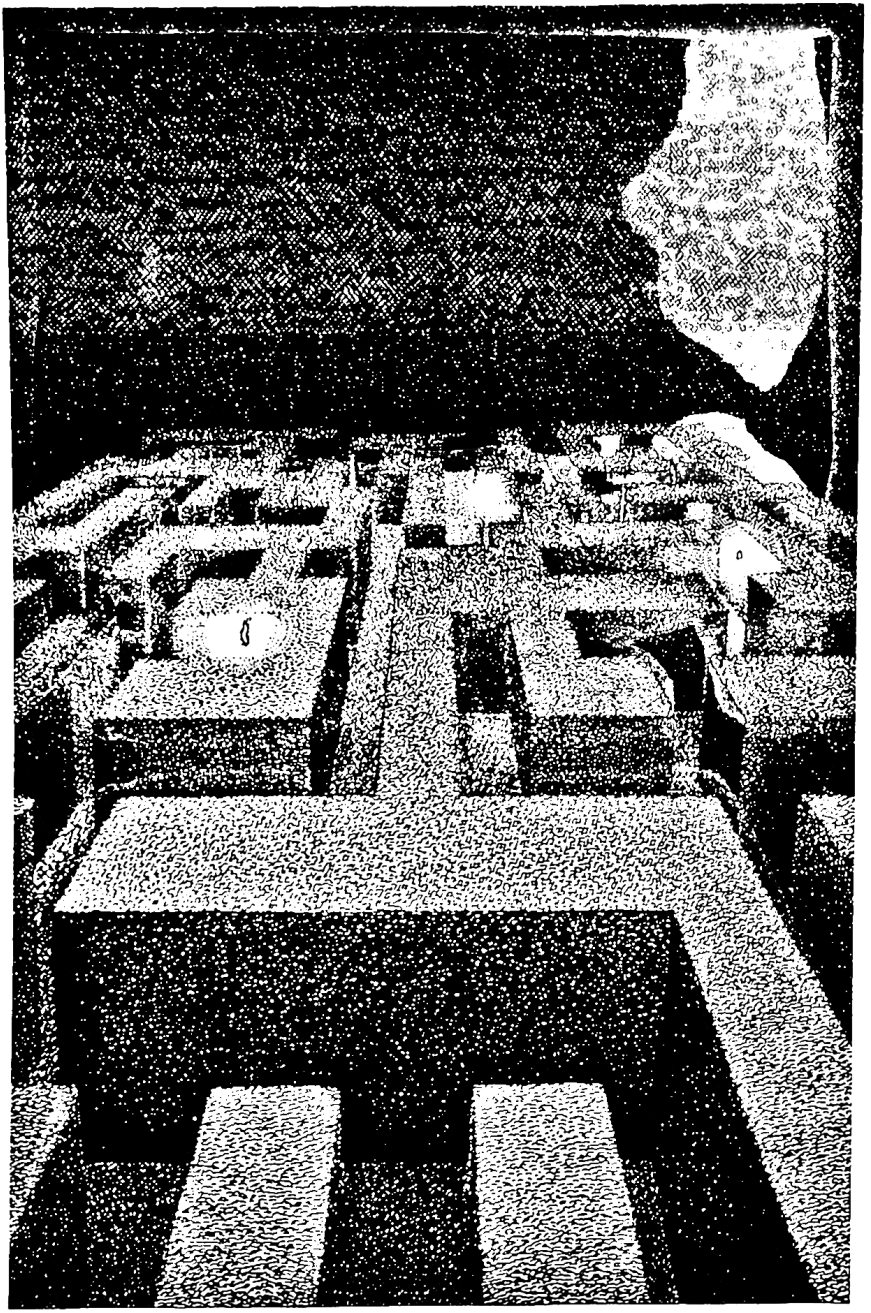
● Panfilov — Vous voulez parler de la forme ? Beaucoup de gens appellent mes films de l'anti-cinéma. Le principe fondamental du cinéma est le mouvement (montage, caméra, personnages...). Chez moi, la caméra, les personnages, sont immobiles. Dans l'esprit de beaucoup, c'est donc de l'anti-cinéma. Mais, pour moi, c'est un cinéma qui oppose à l'immobilité extérieure la mobilité intérieure. Quand j'ai commencé à préparer le film, personne n'y croyait : « Personne ne se déplacera pour voir cela ». J'ai eu besoin de la virtuosité des comédiens, de la virtuosité du dialoguiste. Et voilà.

Propos recueillis par Jacques Frenais et Gaston Haustrate.

JE DEMANDE LA PAROLE *vu par Pierre Huet*

L'illustration ci-dessous choquera peut-être. L'interprétation du film de Panfilov qu'elle n'implique ne correspond pas aux analyses proposées par ailleurs dans ce dossier. Nous la publions toutefois dans l'esprit de libre expression qui a cours dans cette revue. Et s'il est vrai qu'un dessin en dit plus qu'un long discours, ce sera aux lecteurs d'apprécier selon eux où se situe le juste tir...





théorie du cinéma

TABLE RONDE

avec la participation de

CHRISTIAN METZ ★ MICHEL FANO
JEAN-PAUL SIMON ★ NOEL SIMSOLO

- I -
BRISER LA COUPURE TRADITIONNELLE THEORIE/PRATIQUE

• L'Office de Création Cinématographique a organisé, en février dernier, un colloque intitulé « Théorie et Recherche Cinématographique » dont nous avons rendu compte brièvement dans notre numéro 219. Nous souhaitions y revenir en compagnie des organisateurs et de quelques participants pour en situer plus précisément les objectifs et en tirer éventuellement quelques leçons. Pouvez-vous répondre d'abord sur le premier point ?

Jean-Paul Simon — Notre objectif initial était de confronter un certain nombre de recherches à partir d'un lieu dont nous disposions (l'UNESCO). En tenant compte de cela, notre but était de permettre à des gens, spécialistes ou non, de se rencontrer et de faire le point sur les recherches concernant les théories cinématographiques, recherches dont nous connaissions l'existence dans plusieurs pays. Mais aucun rassemblement de ce genre et sur ce thème n'avait eu lieu auparavant en France, ni, à notre connaissance, dans un autre pays. Certes une idée identique avait été déposée au ministère par Joël Farges qui fut, avec Michel Fano et moi-même, l'un des organisateurs de ce colloque. Son projet était l'organisation d'une rencontre à partir de recherches théoriques dans le champ du cinéma. Nous avons voulu faire plus en réunissant chercheurs et cinéastes de différents pays afin de briser la coupure traditionnelle théorie/pratique et de faire se confronter divers types de réflexions.

Michel Fano — Il faut préciser qu'il y avait eu, en janvier 1976, à Beaubourg, une exposition de cinéma expérimental. En proposant ce colloque à l'Office, je comptais réagir contre le terrorisme intellectuel qui s'était exercé au moment de cette précédente manifestation. En effet, un article du *Monde* avait désigné l'exposition de Beaubourg comme « L'Histoire du Cinéma »,essayant ainsi de faire croire que l'histoire du cinéma, c'était l'histoire du cinéma expérimental. Certes, nous nous intéressions au plus haut point à ce type de cinéma, mais nous pensons qu'entre le cinéma expérimental (non-narratif) et le cinéma commercial, qualifié par Claudine Eizykman de N.R.I. (Narratif, Représentatif et Industriel), il demeure un vaste éventail de cinéma de recherche, en particulier, celui, dysnarratif, de Robbe-Grillet.

Donc, sans pouvoir tout couvrir dans ce nouveau colloque, nous avons voulu montrer que la théorie et la recherche ne s'appliquaient pas qu'au seul domaine du cinéma expérimental et qu'il était faux d'y limiter l'histoire du cinéma.

Noël Simsolo — En tant que spectateur de ce colloque, j'ai été frappé de son esprit de sérieux. Pas d'hystérie, ni de sourires méprisants amusés autour des diverses formes de recherches théoriques et pratiques qui furent exposées.

Jean-Paul Simon — En évitant le terrorisme, en réagissant devant les limitations de l'exposition de Beaubourg en 1976, nous réagissions aussi violemment devant la réduction insensée traditionnelle au cinéma commercial. Economiquement, sociologiquement, le cinéma dominant est un phénomène important qu'il faut comprendre et qui donne lieu à des méthodologies qui ne sont pas nécessairement les mêmes que celles qui conduisent à des réflexions très importantes sur les objets de type, disons, « avant-gardistes ».

Noël Simsolo — C'est qu'aujourd'hui, les chercheurs se rendent compte que le travail à faire doit l'être tout autant sur des films comme ceux de John Ford ou Marco Ferreri que sur ceux de Mekas, Michael Snow ou Stephen Dwoskin.

Cette conscience-là m'a frappé au colloque.

Jean-Paul Simon — Il y avait certes des divergences dans le travail fait tant sur les films, que dans les films. Mais, par une sorte de recoupements successifs de ces types de réflexions, on pouvait commencer à voir ce qui faisait : l'OBJET-FILM, comment le définir de façon descriptive. En quelque sorte, ce colloque voulait être une ouverture et poser une suite d'interrogations qui seront publiées ultérieurement.

Michel Fano — Précision sur une autre de nos motivations : nous voulions insister dans le sens des recherches qui visent à montrer qu'il n'y a plus de possibilités de cinéma intéressant en dehors d'un cinéma qui fasse travailler le spectateur. Après la vision de 47 films au dernier Festival de Cannes, j'ai constaté que le problème n'était plus tellement celui des films en eux-mêmes mais celui du travail du spectateur avec le film qu'il voit et qu'il entend. Aussi, un des objets du colloque fut d'essayer de réveiller une écoute attentive du cinéma ; car, dans ce domaine, une grande partie de la critique semble aussi refuser ce travail. Je souhaiterais que ce colloque soit une plateforme de départ qui pourrait se développer à l'avenir, de façon plus ponctuelle, en divers lieux.

Christian Metz — Je n'étais pas un des organisateurs du colloque mais l'un des participants, très enthousiaste et assez actif. En ce sens, à la question : « Pourquoi ce colloque aujourd'hui ? », j'ai des choses à répondre.

D'abord, ce qui m'a frappé, c'est que ce colloque tombait bien, quant à son opportunité historique, par rapport à mon travail intellectuel, la théorie, et à cette nouvelle tendance dont je suis à l'origine et qu'on baptise, par besoin d'étiquette, « sémiologie » (dénomination commode, mais un peu simplificatrice).

Donc, si le colloque tombait bien, c'est en relation à ce qui se développait, depuis quinze ans, dans notre « boutique » sémiologique, où nous en restions aux recherches confidentielles, malgré la diffusion largement internationale de certains de nos ouvrages.

Il est vrai que cette diffusion s'est exercée — par un état de fait — de façon élitaire ; mais il ne s'agissait là que de l'état de préparation du champ. Alors, il me semble qu'entre cet état de préparation du champ et ce colloque de février, il y a eu un phénomène d'interaction dialectique.

Dans mon domaine de théorie dite « pure » — terme idiot indiquant simplement que je ne fais pas de film, — dans ce domaine, le champ était préparé pour que ce colloque soit une réussite — et j'insiste : cela a été une réussite...

Mais en retour l'existence du colloque a fait progresser le champ en portant devant un public plus large des recherches encore restreintes. Nous pouvons même dire que, dans le domaine de la recherche théorique, ce colloque a marqué une date, le franchissement d'un cran, et ouvert une possibilité d'échanges très enrichissants. Il y a eu un grand mouvement d'unification conflictuelle dont le colloque fut le lieu privilégié.

- II -
DANS LA REFLEXION GENERALE SUR L'ART LE CINEMA N'A PAS LA PLACE QU'IL MERITE

• Avant cette manifestation, n'y avait-il eu aucune tentative équivalente ?

Jean-Paul Simon — Il y avait eu des rencontres de même importance mais dans d'autres domaines que le cinéma ; et certaines autres manifestations cinématographiques, mais beaucoup plus limitées. Ici, s'est imposé le caractère nettement international de la manifestation avec, bien sûr, une importance numérique française due à des raisons géographiques et économiques (car

notre budget était insuffisant) déterminantes quant à la participation étrangère, pourtant capitale pour ce type de travail.

Noël Simsolo — J'aimerais revenir sur l'idée de travail dont parlait Michel Fano. Je voudrais dire que l'idée de travail n'exclut pas le plaisir de voir le film. Il est faux de s'imaginer qu'un chercheur voit un film de façon décalée, avec une métaperception qui le coupe de l'aspect physique du film, lequel deviendrait alors un simple objet de dissection immédiate...

Christian Metz — Je peux, sur ce problème, apporter un témoignage personnel, puisque l'on m'a souvent collé le label de « théoricien stratosphérique » et de « cerveau sur allumettes ». Il se trouve, par exemple, que je suis un spectateur enthousiaste de westerns ; quand le bon a descendu le méchant, je trépigne. Je « marche » donc à bloc, si l'on veut, sans que cela m'empêche de conserver un esprit et un regard critiques pendant la vision du film comme après cette vision.

Nous portons tous un spectateur de premier degré en nous-même et, comme le disait Edgar Morin il y a plus de quinze ans, *nous sommes tous des nègres, nous portons tous en nous notre négritude.* Le théoricien, aussi, comme tout le monde... Enfin, comment pourrions-nous parler du phénomène social-cinéma si nous ne le portions pas en nous ?...

Jean-Paul Simon — Si l'on se situait toujours au second degré, on n'étudierait pas le cinéma ; et — justement — beaucoup de théoriciens ne s'intéressent guère au cinéma pour cette raison.

Noël Simsolo — On peut avoir un plaisir à la vision d'un film et s'interroger ensuite sur la raison de ce plaisir. C'est un travail possible pour tout le monde. Quand un film nous rend euphoriques, on peut se demander sur quelle base, quelle aliénation ou quel système, ce type de plaisir est distribué. Nous sommes loin des stéréotypes de certains qui caricaturent le théoricien comme l'homme qui, la tête entre les deux mains, cherche pendant la vision du film les raisons pour lesquelles l'acteur principal a tant de poils aux sourcils ou dans les narines... Il faut lutter contre cette fausse image.

Michel Fano — Je voudrais souligner la différence d'approche qui existe dans le public le plus varié, entre le cinéma et les autres arts. On réfléchit sur la musique, on réfléchit sur la littérature, on réfléchit sur la peinture — c'est même de très bon ton — mais le cinéma doit d'abord distraire, faire rire, au besoin faire pleurer. Pour 95 % des spectateurs, « l'OBJET-FILM » est une chose qui n'existe pas : le fonctionnement de son texte, encore moins.

Christian Metz — Ce type de position sur le cinéma est fréquent. Personnellement, j'en suis d'autant plus conscient que l'on a taxé mes livres de « difficiles ». S'il s'était agi de livres de linguistique, de musicologie ou de sociologie, je n'aurais jamais entendu ce type de commentaire. Il faut croire qu'en matière de cinéma, l'attente générale était que l'on écrive des trucs débiles. Dans cette triste optique, mes livres se révèlent effectivement « difficiles » ; en fait *Langage et Cinéma,* par exemple, n'est pas plus difficile que n'importe quel livre basique de musicologie un peu sérieux.

Michel Fano — A ce propos, il suffit de penser à Beaubourg, qui se veut un instrument de culture populaire, et où le cinéma n'y tient guère de place réelle : tout au plus un strapontin. Ce qui prouve que, dans cette conception de l'étalement culturel, de la réflexion sur l'art, le cinéma n'a pas sa place.

Jean-Paul Simon — Donc, une des bases de notre colloque était bien de faire reconnaître l'existence du cinéma et des recherches qui le concerne car nous sommes encore dans la plus parfaite illégitimation : un critique de cinéma ne peut se permettre — sans recevoir ricanements ou exclamations de mépris — l'emploi d'un vocabulaire « compliqué » ; alors que pour d'autres arts, il a toute légitimité de le faire.

Cette absence de légitimation se retrouve partout si l'on examine par exemple comment le cinéma est entré dans l'université, on constate que la légitimation est venue du politique et non du cinéma. Le cinéma est toujours perçu comme secondaire. Il est mis

L'ANGE BLEU de Sternberg :
« C'est l'écran qui compte »
comme lieu de tension et de désir...

dans « l'audio-visuel » ou « l'information » etc. Ces étiquettes justifient légitimement cette présence du cinéma à l'intérieur de l'université ou en d'autres lieux.

Noël Simsolo — Ce que révèle la nature même des thèses sur le cinéma ! On ne voit pas de thèse sur « l'objet-cinéma selon Lang », mais beaucoup sur « l'idée de culpabilité dans l'œuvre de Fritz Lang ».

Michel Fano — Pourquoi un plan a telle durée, comment il fonctionne par rapport à un autre ou pourquoi ce qui était à gauche de l'écran est passé à droite : tout cela on en parle jamais puisqu'on ne parle jamais de l'objet-film.

Noël Simsolo — Pourtant, ce sont des questions que tout vrai metteur en scène se pose dans sa pratique. En dehors des textes critiques faits par des cinéastes, les écrits sur le cinéma occultent généralement cela. C'est plus qu'une lacune aberrante : c'est souvent une incompétence. Généralement, le critique de peinture connaît l'objet dont il parle.

Jean-Paul Simon — C'est qu'il est formé ou s'est formé par un travail préliminaire sur l'histoire de l'art, l'esthétique, etc. Alors que de nombreux critiques de cinéma s'improvisent comme tel sans aucune interrogation préalable à ce niveau.

III
L'URGENCE EST DE PRODUIRE UN TRAVAIL REEL SUR LA MANIERE DONT FONCTIONNE LE CINEMA

• Où situez-vous précisément le travail du théoricien par rapport à celui du cinéaste ?

Jean-Paul Simon — Le théoricien s'efforce de travailler sur des bases scientifiques et ses recherches dans le champ sémiologique le font rejoindre le cinéaste qui travaille, lui, sur des bases matérielles et pratiques. Leurs travaux se complètent.

Michel Fano — Je voudrais m'attarder encore sur ce que nous avons dit précédemment et apporter un témoignage. J'ai appartenu, à une certaine époque, à diverses commissions : sélections de festivals, avances sur recettes, etc. Dans ce domaine, l'argumentation faite à propos des films ou des projets ne se fait jamais sur le film. Elle se fait sur ce que « raconte » le film. Les membres de ces commissions évoquent par exemple, la démarche psychologique des personnages, l'intérêt de telle ou telle situation, jamais l'objet-film.

Noël Simsolo — Et l'on en voit le résultat ! Ce manque d'analyse se ressent dans le cinéma dit « politique » dont les défenseurs invoquent les idées représentées pour vanter le produit, oubliant absolument le « comment c'est représenté ». Comme ce « comment c'est représenté » métamorphose souvent des idées de gauche en produit aliénant, voire réactionnaire, c'est très grave. A ce titre, le travail du colloque, les travaux de Metz, ceux des **Cahiers du cinéma** sont importants. D'autres revues, à leur manière, compte tenu de leur vocation spécifique, commence à entreprendre des recherches dans ce sens. Et, l'interrogation sur l'objet-film devient déterminante car l'objet-film peut faire mentir les idées énoncées dans le scénario. Ce qui prouve, entre autres choses, qu'aucun film n'existe sans son langage de film.

Michel Fano — Et l'on comprend dès lors combien le problème devient insoluble pour des responsables politiques : comment déterminer la valeur militante d'un film comme **Octobre ?**

Christian Metz — Cinéma politique et Cinéma militant ne sont pas synonymes. On retombe sur ce problème.

Noël Simsolo — Inversement pour le cinéma hollywoodien. Grâce à Raymond Bellour qui a refusé par exemple de se limiter aux recherches thématiques sur Hitchcock pour entreprendre un plaisir sur l'objet-film hitchcockien, nous savons que le plaisir d'avoir peur devant ces films n'était pas seulement une question de fantasmes de société, mais la résultante du fonctionnement d'images précises entre elles, de leur cadre, de leur montage et de leur durée.

• A ce propos, où situez-vous l'urgence ? Le travail sur le cinéma grand public est-il aujourd'hui prioritaire par rapport au travail sur le cinéma non narratif ?

Michel Fano — Un cinéma n'est pas plus important qu'un autre. L'urgence est de donner à tous conscience de la nécessité d'être à l'écoute d'un film. Comment pratiquer cette écoute, comment ouvrir de nouvelles lectures, pour être attentif à un « autre » cinéma, différent des habitudes socio-culturelles d'aujourd'hui.

Christian Metz — Moi, je dirais que l'urgence est de produire un travail effectif de réflexion tous azimuts. Je me méfie de la notion d'urgence sur les contenus car, même si on ne le veut pas, le schéma de l'urgence devient vite terroriste. Et c'est toujours conjoncturel. L'urgence, c'est de produire un travail réel. Tel celui de Bellour, évoqué tantôt. Depuis des années, on nous dit qu'il faut attaquer, critiquer, démasquer le cinéma hollywoodien. C'est vrai, mais il était plus urgent encore de montrer comment il fonctionnait. C'est ce qu'a fait Bellour en démontant les rouages, les mécanismes, en dépassant le niveau manifeste, comme par exemple la dénonciation globale, rituelle et tonitruante, de l'usine à rêves, pour montrer comment fonctionnait réellement, dans le réel, cette usine à rêves.

Noël Simsolo — Ce qui a contribué à ouvrir un champ d'analyse différente du cinéma hollywoodien. Quand Straub déclare que John Ford est un cinéaste brechtien, l'analyse de l'objet-film lui donne raison. Car l'objet-film peut pervertir positivement le dit d'un film. Certains cinéastes hollywoodiens l'ont fait, inconsciemment ou non : Fuller, Tourneur, Lang, Hitchcock, Jerry Lewis, Billy Wilder, etc.

Jean-Paul Simon — On ne peut en rester à la simple dénonciation de l'idéologie qui consiste à dire que le cinéma dominant est issu de la classe dominante...

Michel Fano — Prenons par exemple le cas de Bach en musique... Il a été mis à la porte plusieurs fois de son église alors qu'il ne composait que des messes et des cantates. Cependant, on estimait — à juste titre — que la facture de ses produits n'était pas dans la tradition. Evidemment, quelle œuvre moins conventionnelle que **La Passion selon St Jean** par exemple ; ça atteint la libido et les curés allemands de l'époque le sentaient avec un sûr instinct.

Christian Metz — Le processus de perversion d'un produit par sa facture est très vif, très aigu et toujours très intéressant à analyser.

IV
OUI, IL Y A UNE PSYCHANALYSE DU SIGNIFIANT

• Il semble que la présence capitale de la psychanalyse ait été remarquée au cours de votre colloque. Quels commentaires cela vous inspire-t-il ?

Noël Simsolo — En tant que participant, cette présence capitale m'a plu. Jusqu'ici, face au signifiant inscrit sur l'écran, le spectateur se réfugiait dans le signifié pour justifier la nature de son plaisir ou l'impression de qualité d'un film. En analysant le signifiant, hors du signifié thématique ou scénarique, on s'aperçoit qu'il donne un nombre « x » d'informations qui sont reliées à l'un des

nouveaux champs de la psychanalyse. Là, l'image fonctionne à un autre niveau qu'on essaie de gommer souvent par un brouillard idéologique.

Christian Metz — Ce qui soulève un problème important : celui de l'image très inexacte, et même fabuleuse, que beaucoup de gens ont de la psychanalyse. Ceux-là pensent que parler de la psychanalyse au cinéma, ça veut dire voir des fesses. C'est absolument faux. La psychanalyse est un formidable instrument d'analyse du signifiant, du rapport image/son. Il y a toute une psychanalyse des opérations textuelles d'une part, et, d'autre part, de l'institution cinéma. Une institution sociale, et, d'autre part, de l'institution cinéma. Une institution sociale a son imaginaire, son symbolique, ses fantasmes irrigateurs... Oui, il y a une psychanalyse du signifiant.

Michel Fano — C'est même la seule qui est intéressante.

Noël Simsolo — Et c'est également pourquoi le film porno est intéressant à analyser sur le rapport du spectateur au produit plutôt qu'en tant que pur produit. La fonction de l'image n'y est souvent que naturalisme.

Jean-Paul Simon — L'intéressant, c'est l'excès de naturalisme qui le fait dysfonctionner.

Noël Simsolo — Parce que toute inflation d'un code produit une subversion de ce code. Mais la psychanalyse au cinéma, c'est aussi le spectateur face à l'objet. Toute image est érotique.

Christian Metz — Absolument ! Le spectateur, c'est le regard instituant : il fait exister le film. Et sur le porno, Bazin remarquait que le film porno se contente de jouer le voyeurisme direct, non sublimé : il n'offre qu'une vision grossissante de tout film. Tout film fonctionne sur le voyeurisme, mais il ne faut pas limiter le terme au fait de regarder un cul. Le voyeurisme, c'est la passion de voir, de percevoir ; c'est une des bases de l'institution cinéma.

Noël Simsolo — Les dessins animés de Walt Disney par exemple, sont des films pornos et le plus grand film porno, c'est sans doute **Psychose,** qui, comme l'avait admirablement démontré Jean Douchet, joue sur le désir, la saturation et la frustration.

Christian Metz — La psychanalyse, n'est rien d'autre qu'un outil. La frustration du regard, par exemple, pose le problème du cadre, de l'écran rectangulaire. La frustration, sous la forme de la rétention fait partie du jeu scopique, du jeu voyeuriste, y compris dans les exercices érotiques ordinaires. La rétention retarde et relance le jeu scopique et la jouissance finale, ce qu'en effet **Psychose** démontre magistralement.

Sur cette question, il faut renvoyer, entre autres, aux recherches de Jean-Paul Simon, de Bonitzer, de Roland Barthes, etc. Ils ont produit des textes sur le mécanisme voyeuriste-fétichiste qui est à l'œuvre dans le cadre, le rectangle écranique, comme étant la forme de coupure qui existe, centrale, dans le fonctionnement du fétiche.

Noël Simsolo — Voir la perfection du cadre dans le cinéma hollywoodien et l'analyse qu'on pourrait faire — et qui serait passionnante — entre la distance produite par cette perfection et le processus d'identification au héros hollywoodien que tente de produire ce cinéma NRI (ceci impliquant un jeu avec la frustration).

Christian Metz — C'est Bazin qui disait que, dans **L'Ange bleu,** le sexe de Marlène occupe le centre diagonal de l'écran dans certains plans. Inutile de psychanalyser Jannings ou Von Sternberg à ce sujet. C'est l'écran qui compte comme lieu de tension et de désir.

Noël Simsolo — On parlait du porno, mais, justement, dans le porno, il y a une perte de jouissance chez le spectateur par rapport au cadre et à l'institution cinématographique.

Christian Metz — Justement, ce que je reproche au cinéma porno, c'est de ne pas être porno. Il se figure que la pornographie est dans le contenu en oubliant qu'elle est dans le regard. La question du point de vue de la caméra

OCTOBRE, de SM. Eisenstein :
« Comment déterminer la valeur militante d'un film comme celui- là ? »

n'y est jamais posée. Ce n'est plus de la pornographie, mais de l'étalage de charcuterie.

Noël Simsolo — Il n'y a pas de plaisir érotique sans frustration et, à ce titre, le cinéma d'Eric Rohmer est exemplaire.

V
DE L'ABAISSEMENT IDEOLOGIQUE DE LA DIMENSION SONORE DANS NOTRE CIVILISATION

• Sur un autre plan, croyez-vous important le travail théorique sur le son ?

Michel Fano — Je pense que la dimension sonore, négligée, est pourtant celle qui accède le plus directement à l'inconscient. Cette dimension a été très longtemps gommée par les créateurs qui travaillaient surtout sur l'image. Pour le son, on a institué un système de clichés sécurisants qu'on retrouve toujours : par exemple, la « musique de film ». Cela permet d'éviter l'agression.

Jean-Paul Simon — Rappelons-nous que le travail du son, chez Godard, était perçu comme quelque chose d'obscène.

Noël Simsolo — Même chez les techniciens, il y a toujours cette notion de « son propre » et de « son sale ».

Christian Metz — C'est le discours de la défense. A la sortie de **Lola Montes** jadis, il y eut d'homériques bagarres à ce sujet.

Michel Fano — Cette idée de son agressif aboutit à ce que l'on n'entend pas le son dans les salles. Les projectionnistes règlent rarement leurs appareils à un niveau normal. On entend les films à 25 décibels, c'est-à-dire rattachés à la source visuelle et pas à l'oreille.

Noël Simsolo — Cela a commencé avec la mise en film des pièces de théâtre de Broadway ou du Palais Royal. Ce son propre est aberrant car il donne également une fausse idée du théâtre.

Christian Metz — Un des rôles du travail théorique se situe là. Entre 1927 et 1933, cette question du son fut beaucoup discutée. Il existe un véritable dossier de ce problème avec les interventions de Rudolf Arnheim, le « manifeste du contrepoint orchestral », signé par Eisenstein, Poudovkine et Alexandrov, la polémique Pagnol-René Clair, les théories de l'« a-synchronisme » et de la « non coïncidence » image/son, les réflexions de Balazs, etc.

Michel Fano — Curieusement, le manifeste du contrepoint orchestral, signé Alexandrov, Poudovkine et Eisenstein, texte théorique capital, n'a guère été appliqué par la suite chez Eisenstein qui, avec **Alexandre Newsky** a contribué à la conception de « la musique de film ». Cet écart est surprenant.

Noël Simsolo — Il en résulte que le spectateur de Robbe-Grillet ou de Carmelo Bene est furieux de pas entendre le son propre auquel on l'a habitué. Sans oublier que la majorité des spectateurs voit des films post-synchronisés.

Christian Metz — Post-synchronisation qui faisait dire à Bresson, horrifié « La parole, c'est la rumeur du personnage ».

Jean-Paul Simon — Le cinéma produit des codes de lecture et des codes de plaisir, ce qui fait que toute tentative de faire autre chose est perçue comme violation, transgression...

Noël Simsolo — ... Ou iconoclasie, ce qui est symptomatique du jeu de réassurance.

Christian Metz — Ce n'est pas un problème exclusivement cinématogra-

phique, cet abaissement de la dimension sonore dans notre civilisation. C'est un phénomène historique et idéologique, qui se situe partout, y compris dans notre propre groupe et à l'intérieur des travaux théoriques. En dehors de Lacan et Rosolato, personne n'a parlé vraiment en détail de la « pulsion invocante », la voix de la mère et la peur de cette voix. En psychanalyse, le travail sur la voix est bien en retard par rapport au travail sur la vue.

VI
NE PAS TRAVAILLER EN FONCTION D'UNE ABERRANTE COLLOQUITE IDEALE

• Certains participants à votre colloque, ont fait remarquer que l'opéra, le théâtre, la bande dessinée ont été peu évoqués. Pour quelles raisons ?

Jean-Paul Simon — Nous voulions le faire, mais on s'est trop attardé sur d'autres choses.

Michel Fano — Et puis notre travail d'organisateur comportait diverses besognes qui prenaient notre temps : transport, manutention, affichage, intendance...

Jean-Paul Simon — Parce que nous étions à l'UNESCO, beaucoup de personnages ont cru que nous bénéficions d'une infrastructure riche et importante. Il n'en était rien.

Michel Fano — Le plus gros du travail a été effectué par Jean-Paul Simon et Simone Raskin... En outre, nous avons eu des pépins comme le blocage en douane des films apportés par Annette Michelson. Bien sûr, ce colloque comportait des lacunes. Il est vrai que l'opéra n'a pas été évoqué alors que ce spectacle populaire est justement celui dont le cinéma a pris le relais. Alban Berg avait compris ce rapport puisqu'avant sa mort, il envisageait de faire un film de « Woyzeck ». Il en avait commencé le découpage peu de temps avant sa mort.

Christian Metz — Le grand rêve de Diderot n'était-il pas un art total qui inclurait l'opéra ?

Noël Simsolo — Le roman populaire, la bande dessinée des années trente et son interaction avec le cinéma hollywoodien d'aventure ou les fumetti italiens d'aujourd'hui qui agissent directement en rapport avec le cinéma italien populaire, sur le plan de l'érotisme et de la violence, ne furent jamais évoqué. De même que la théâtralisation..

Jean-Paul Simon — C'est un problème d'animation. Nous voulions trop de choses.

Christian Metz — Il y a eu aussi le problème du nombre des communications, souvent trop important pour laisser assez de temps à la discussion générale.

Jean-Paul Simon — Ceci dit, l'afflux d'interventions sur les communications démontre l'aspect positif du colloque.

Christian Metz — Certaines personnes ont critiqué le côté désordonné du colloque. Je ne suis pas d'accord. Je suis un vieux routier des colloques dans diverses disciplines et généralement, c'est beaucoup plus bordélique que cela. Ceux qui firent ces critiques parlaient au nom d'une sorte de colloquité idéale, perfectionniste, que je n'ai vue réalisée nulle part.

• Comment ont fonctionné les groupes de travail ?

Jean-Paul Simon — Un seul a vraiment fonctionné, c'est celui réuni autour de Noël Burch et Jorge Danna. Ils ont fait un travail d'analyse des normes implicites de production dans les films, en se servant d'une émission de télévision et d'un film inédit : **La Communion solennelle** de René Féret. Ils ont travaillé sur ce film et des chutes du film avec les techniciens et le réalisateur. Ce groupe va continuer ses analyses.

• Comment voyez-vous l'avenir de ce colloque ?

Michel Fano — Il faudrait prévoir un nouveau colloque dans deux ans où l'on chercherait à combler les lacunes de celui-ci. On s'attarderait moins sur les nouveaux supports car la recherche est très lente dans ce domaine. Il conviendrait d'orienter le colloque vers ce qui avance vite en matière de recherche, en élargissant les approches afin d'éviter le reproche de nous retrouver entre nous.

Christian Metz — Ces réserves faites, on peut affirmer que ce colloque a marqué un progrès très important de *maturité* dans le niveau général du discours sur le film. Pendant cinq jours, on a entendu des discussions sur le cinéma et sur les films où, tout naturellement, on parlait de linguistique, de psychanalyse, de théorie des idéologies, etc. Il ne faut pas fétichiser cela, mais c'est effectivement le travail qui se fait aujourd'hui.

VII
QUELLES POURRAIENT ETRE LES DONNEES D'UNE VULGARISATION THEORIQUE POSSIBLES ?

• Comment expliquez-vous le fait que votre manifestation ait été si peu répercutée par la presse en général et les critiques de cinéma en particulier ?

Michel Fano — Je crois que l'absence de retombées dans la presse était à prévoir pour des raisons citées plus haut (travail avec le film) beaucoup de vos confrères, qui sont en quelque sorte un reflet du public, ne se sont pas sentis concernés. La plupart ne sont pas venus à ce colloque pour éviter d'avoir à écrire à propos de phénomènes qu'ils maîtrisent encore mal.

Christian Metz — Je nous trouve bien sévères. Je le dis d'autant plus sereinement que j'ai eu à souffrir souvent des agressions stupides ou des silences de la critique. Mais il faut tenir compte des contraintes professionnelles spécifiques de ce métier : voir beaucoup de films, en parler vite, dans des conditions de travail souvent mauvaises. Dès lors, s'ouvrir aux avancées de la pensée réelle représente pour beaucoup un travail difficile. Rares sont ceux qui peuvent le mener à bien (il y a eu Bazin, notamment...).

• Il est vrai que l'exercice de la critique cinématographique s'effectue dans de mauvaises conditions économiques. Mais il est tout aussi vrai que 90 % de nos confrères en reste, par paresse intellectuelle ou négligence, à une forme d'analyse du film, d'ordre thématique ou psychologique, qui néglige complètement l'écriture, alors que leur influence pourrait être grande en matière de vulgarisation théorique. Pourquoi cette lacune ? Pourqui ce fossé entre les théoriciens de haut niveau de conscience et le travail de base effectué, par exemple, dans des organismes comme l'IFACC ? Quelles solutions préconisez-vous pour réduire cet écart et élargir nos champs d'action respectifs ?

Jean-Paul Simon — Ces questions sont trop importantes pour être réglées brièvement. Cette lacune est aussi un effet de l'absence de légitimation dont le cinéma reste l'objet. Il faut éviter de moraliser l'attitude de la critique : la défense d'un objet non légitime conduit toujours à des stratégies de défense et de reconnaissance, d'où les innombrables présentations du cinéma comme art, le passage par des types d'analyses reconnus en d'autres lieux (analyse littéraire, théâtrale) et donc le plus souvent : thématique (tel film sera intéressant pour son thème reconnu, il existe un catalogue implicite des « bons thèmes »).

PSYCHOSE, d'Alfred Hictchock :
« Un film qui joue sur le dé[illegible],
la saturation, la [illegible]ustratio[illegible]

Là encore on se trouve face au même problème : l'idée que le cinéma implique un type de travail spécifique, des moyens propres et donc l'accès aux documents et matériel n'est toujours pas globalement acceptée. Le résultat de tout cela est l'impossibilité de travailler autrement qu'au coup par coup, et sans échange. Or le travail de base dans des organismes comme l'IFACC implique aussi, quoique différemment, une rupture, un décalage vis-à-vis des modes habituels de penser et de travailler sur le cinéma. De plus l'expérience montre que certaines théories réputées difficiles passent remarquablement vis-à-vis d'un public non spécialisé lorsqu'il est possible de travailler dans certaines conditions, comme le montre entre autres l'expérience d'enseignement de l'audio-visuel dans l'enseignement secondaire d'Alain Bergala (cf à ce sujet : Bergala Alain, Pour une pédagogie de l'audio-visuel, Ligue Française de l'Enseignement, UFOLEIS).

Christian Metz — En cette matière comme en bien d'autres, je ne crois pas qu'il faille espérer de solution totale. Certains critiques de cinéma travaillent dans des conditions matérielles qui excluent toute réflexion théorique. Ou bien, c'est un niveau minimal de formation intellectuelle qui leur fait défaut. Parfois, on rencontre aussi une « résistance » active, une fermeture délibérée aux avancées théoriques modernes, une attitude agressive qui recouvre une grande peur de dépossession. Ces divers facteurs peuvent d'ailleurs se cumuler. Il y a donc des cas où on ne peut pas faire grand-chose.

Mais il reste (heureusement) tous les autres cas. Là, rien de désespéré. Simplement, un problème — un gros problème, mais qui est le revers normal du progrès scientifique, et qui n'est pas spécial au seul domaine du cinéma —, un problème de *diffusion* des méthodes et des concepts de la recherche récente.

Je n'ai pas de remède-miracle. Aucune solution, j'en suis persuadé, ne fera l'économie d'un *double itinéraire*, d'un effort et d'un travail réels de part et d'autre. Les critiques doivent lire et étudier, prendre le temps de réfléchir, de se mettre au courant, de se donner une formation qui soit plus à jour. Mais les théoriciens, de leur côté — et c'est actuellement l'un de nos objectifs à l'Ecole des Hautes Etudes, déjà partiellement rempli grâce aux efforts de certains des chercheurs qui travaillent autour de moi, comme par exemple Geneviève Jacquinot, Michel Marie, Guy Gauthier, Bernard Leconte, Alain Bergala, etc. — les théoriciens doivent intervenir de façon régulière et fréquente dans les associations et les stages d'animation. Ils doivent accepter de consacrer une partie de leur temps — car c'est une de leurs fonctions propres et permanentes — à écrire des ouvrages d'introduction didactique (de haut niveau) à la recherche contemporaine sur le cinéma. Il ne s'agit pas exactement de « vulgarisation » : ce mot a une nuance inégalitaire et méprisante que je n'aime pas. Il s'agit *d'apprentissage*, de dialogue, de circulation réelle des connaissances. Ce qu'on appelle la « théorie » n'est pas un sanctuaire réservé aux grands esprits, ce n'est rien d'autre qu'une exigence de rigueur et de précision, une certaine façon de poser les problèmes. C'est une chose qui s'apprend (comme toute le reste). Il suffit de le vouloir. Et de se mettre au travail.

Propos recueillis par
Gaston Haustrate

S'ABONNER A « CINEMA 77 »

c'est :

- Payer moins cher chaque numéro (6,40 F au lieu de 10 F.)
- Recevoir le numéro chez soi.
- Nous aider financièrement.

Trois raisons qui méritent réflexion.

§

■ **essais sur la signification au cinéma**

par Christian METZ

Tome I, 247 pages.....40 F
Tome II, 224 pages.....38 F

■ **essai de sémiotique visuelle**

par René LINDEKENS

1er volume de la nouvelle collection: SEMIOSIS vouée au développement de la sémiotique générale, cet ouvrage est une synthèse – effectuée dans une perspective proche de la psychologie expérimentale – de diverses enquêtes sur l'image photographique.

200 p., 21 planches ..60 F

klincksieck

Chez votre libraire ou à défaut chez l'éditeur: 11, rue de Lille 75007/PARIS

CINEMARABE

n° 6 - février/mars

La Revue des cinémas du Tiers Monde

Cinéma national et cinéma indépendant
Cinéma populaire et cinéma de propagande

SOLANAS : Mythes et réalités du Tiers Monde
CHERIAA : Ecrans d'abondance
ABDELLAZIZ : Tawfiq Salâh' et l'exil
AISSI : Cinéma cubain
Informations, critiques, analyses...

6 F. - c/o AFCAE, 22 rue d'Artois 75008 PARIS

NOS CORRESPONDANTS EN SUISSE ET EN BELGIQUE

Nous rappelons à nos lecteurs suisses et belges qu'ils peuvent s'abonner directement auprès de nos correspondants :

Pour la Suisse :

● Jean-Pierre Brossard, Case postale 825 CH 2301, La Chaux-de-Fonds.

Prix de l'abonnement : 90 F français ou 52 F suisses, pour un an (12 numéros).

Règlement : Compte chèque postal 23.35. Cinéma 76. Diffusion suisse.

Pour la Belgique :

● Georges Lebouc, (Boîte postale n° 3, 1000 Bruxelles, 28).

Règlement : au compte bancaire 750.9406082.53 (AN-HYP).

Renseignements et demandes de spécimens à ces deux adresses.

APRES LE FESTIVAL DE ROYAN

Une réelle dialectique dans le dialogue des cultures

par Ben Diogaye Beye

Royan est une petite ville des Charentes Maritimes à quelques cinq cents kilomètres de Paris. Je l'ai découverte cette année pour la première fois, malgré mes nombreux séjours précédents en France. Pourtant, avant même que je la connaisse, cette ville était au centre de mes préoccupations professionnelles.

Aussi bien Royan devait-il abriter une rencontre destinée à permettre un dialogue entre deux cultures. Cela s'est passé du 21 mars au 6 avril.

Durant cette période le public de Royan a pu apprécier la danse, la musique et la peinture du Mali, du Niger de la Haute-Volta et de la Mauritanie. Ce même public a pu dialoguer avec des artistes et des intellectuels venus de ces pays, et cela notamment au cours d'un long colloque très suivi le dimanche 27 mars.

Le cinéma, moyen priviligié de communication et facteur déterminant dans la compréhension entre les peuples, faisait partie du dialogue. Les manifestations cinématographiques (dont l'organisation avait, cette année, été confiée à la FFCC) se sont déroulées sous le sigle de « Panorama du Cinéma Africain ».

Mon propos se bornera au cinéma. Comme organisateur, comme animateur, j'étais sans cesse occupé à visionner un film, à conduire un débat, à le poursuivre dans la « Rotonde ».

Il me sera bien difficile de faire revivre au lecteur, cette fête culturelle, et ce panorama du cinéma africain. Je ne peux, bien sûr, le faire qu'à travers le manteau de mes convictions : c'est-à-dire exprimant ma réalité de cinéaste africain, militant pour la « charte du cinéaste africain », tenant compte de ma sensibilité propre.

Sans revenir sur ce qui a été dit et redit un peu partout, je voudrais préciser en quoi Royan pouvait être pour moi un sujet de préoccupations. Pour une meilleure compréhension de mon propos, il convient que le lecteur sache (ou se rappelle) le déroulement des événements.

La FFCC avait été chargée de construire la partie cinématographique du festival sur le thème de « L'Afrique du Sahel. » Je fus parmi les premiers contactés, mais j'avais été aussi un des premiers (avec mes collègues sénégalais) à signer une pétition dénonçant le Festival de Royan.

LA MISE A JOUR D'UN CERTAIN NOMBRE DE CONTRADICTIONS

Nous reprochions à ses responsables une volonté de « diviser l'Afrique déjà balkanisée ». Car, s'il est vrai que l'Afrique comporte des diversités, il est tout à fait faux que la meilleure méthode pour les percevoir soit de découper le continent en frontières aussi cyniques et absurdes que des frontières seulement géo-politiques.

Pour les cinéastes réunis dans la Fédération panafricaine des cinéastes, *l'Afrique du Sahel était une notion bien trop confuse. Ils ne voulaient pas la cautionner. Aussi, les cinéastes de cette zone purement climatique refusèrent-ils, en majorité, de montrer leurs films à Royan.*

Inutile de reparler ici en détail des conversations qui mirent à jour entre les responsables de la FFCC, ceux du Festival de Royan, et nous-mêmes, un certain nombre de contradictions. J'avais pris sur moi d'être le porte-parole intransigeant de la Fédération panafricaine et l'important est que l'accord ait pu se faire. Le cinéma aurait donc à Royan les apparences que nous entendions lui donner, et j'acceptais alors d'aider à l'animation de ces journées.

Les palabres avaient pris du temps. Nous avons donc construit notre sélection à la hâte, soucieux, surtout, d'utiliser au mieux ce qui était disponible immédiatement.

Ainsi s'explique le petit nombre de films inédits dans ce festival. Les inconvénients en sont évidents, et notamment que le public n'aura pas vu l'évolution dans la maîtrise technique des cinéastes africains. Toute une partie des films présentés avaient quelques années et constituaient souvent la première tentative de leurs auteurs.

Malgré cela, pour le public concerné, qui n'avait aucune autre occasion de faire connaissance avec ce cinéma, il y avait beaucoup à apprendre sur ce continent et aussi à débattre sur ce qu'il était généralement prêt à percevoir comme « une esthétique à part ».

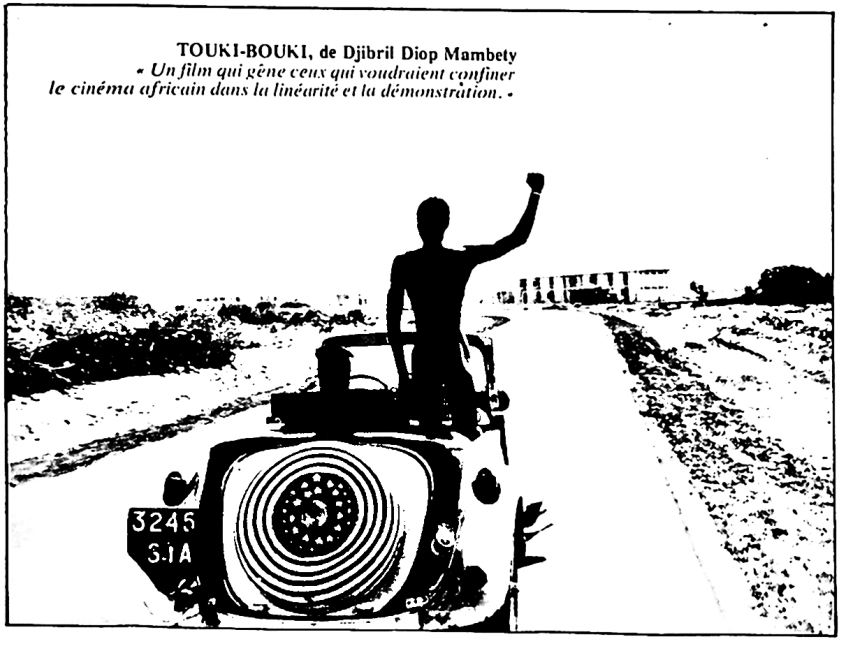
DEFFARGE-TROELLER : UNE VISION CLAIRVOYANTE DE L'AFRIQUE

Sans me livrer ici à un compte rendu détaillé, je voudrais essayer de donner une « impression d'ensemble ». Pour réellement prendre en compte les revendications panafricanistes des cinéastes, nous avions ouvert le festival par le film de William Klein, traitant du fameux Festival panafricain qui s'est déroulé à Alger en 1970.

William Klein est américain, c'est pour moi l'occasion de parler de la participation des cinéastes occidentaux à ce panorama. Je l'ai beaucoup approuvée, elle était nécessaire dans la perspective d'un « dialogue de culture ». Ce dialogue n'était jamais facile, mais il trouvait sa fécondité dans les contradictions mêmes qui étaient mises à jour. Parmi les français il y avait surtout Claude Deffarge et Jean Rouch, l'un et l'autre suffisamment célèbres en France pour que je ne les présente pas.

Les deux films de Claude Deffarge présentés à Royan, **Pillage au Gabon** *et* **Médecine de riches chez les pauvres,** *donnèrent lieu à des débats passionnés. Surtout le second. Le lendemain, le débat se prolongea sur France-Culture avec le président du Festival, le docteur Gachet, mes camarades cinéastes, Sidney Sokhona et Ousmane M'baye, et l'actrice Myriam Niang.*

Ce genre de discussions publiques, le lendemain de la projection d'un film,



TOUKI-BOUKI, de Djibril Diop Mambety
« Un film qui gêne ceux qui voudraient confiner le cinéma africain dans la linéarité et la démonstration. »

confirme ma conviction que ce qui se passe dans un film d'important survient surtout au-delà de l'écran. Or, j'ai tout de suite senti en Claude Deffarge une alliée, reconnaissant dans cet être-là, si puissant et si sincère, une vision clairvoyante de l'Afrique, clairvoyante et sans complaisance. Son regard sur les problèmes socio-économiques de notre continent, est d'une objectivité incontestable, en même temps que son amour pour nos peuples est si sincère, j'allais dire si militant. En tout cas son choix politique est clair et courageux.

Cinéma 77 *a suffisamment parlé dans son dernier numéro d'avril de Claude Deffarge, Gordian Troeller et François Partant pour que, malgré mon envie, je n'en parle pas plus longtemps. Disons cependant, que c'est Claude Deffarge, qui, le jour du colloque sur le dialogue des cultures (le 27 mars) fit une intervention applaudie par les Africains présents.*

Pendant ce temps, des contradictions antagonistes opposaient monsieur Jean Rouch à ces mêmes cinéastes. Pour ma part, j'ai toujours eu un mépris singulier pour les films de ce monsieur. A Royan, j'ai cependant fait l'effort de regarder sa dernière production, **Cocorico M. Poulet.**

Les lecteurs de cette revue en connaissent le thème : trois Africains en brousse passant d'une panne à l'autre dans leur misérable voiture, ne s'effraient jamais. Ils prennent tout avec une philosophie... rouchienne (c'est-à-dire sans fondement) mais que Jean Rouch baptise « africaine ».

JEAN ROUCH : UN BOURGEOIS NOSTALGIQUE DE LA COLONISATION

Si l'on en croit cette légende, devant les pires ennuis, les Africains ne s'alarment jamais ; ils chantent et rient toujours. Toujours, ils rient et ils chantent, les Africains selon Jean Rouch. Même quand, à la sauvette, les blancs racistes et sauvages du Sud sucent voluptueusement le sang des nègres, ces derniers, sans doute, chantent et rient. Selon vous, monsieur Jean Rouch, le fusil n'est-il pas aussi une des solutions possibles?

J'ai déjà dit à Jean Rouch, à Royan, ce que je pensais de lui, qu'il était un bourgeois nostalgique de la colonisation. C'est en cela que je le trouve marginalisé par rapport au vaillant peuple de France soucieux de progrès dans la paix. Puisqu'aussi bien, à Royan, Jean Rouch n'a pas cessé de clamer sa « marginalité ». Attaqué partout dans la salle après la projection de son film (la majorité du public était français), il trouva comme seul vrai allié, un noir, un Africain. Un Nigérien. C'est vous dire : entre réactionnaires aussi, la peau, la race, la nation ne sont pas des barrières.

Mais relater toutes les énormités de ce monsieur exigerait plus de temps et d'espace, et puis, surtout, à Royan, il se passait bien d'autres choses.

Le public, les cinéastes déjà nommés, Djibril Diop Mambety, et surtout une avalanche de films, de documentaires et de fictions, plus ou moins récents, plus ou moins progressistes, plus ou moins réussis, mais toujours passionnants à débattre.

Quels en furent les « grands moments » ? Sans doute d'abord cette fête panafricaine qu'est le film de William Klein, film dont le but était, selon le cinéaste lui-même, de « confronter une Afrique encore aliénée par le colonialisme, avec celle (libre !) qui pourrait exister demain et d'étudier les répercussions de la culture africaine à travers le monde ».

Le film mauritanien, **Nationalité immigré,** *fut suivi d'un débat d'autant plus passionnant que le réalisateur était là, et que le problème est en France d'une actualité toujours aussi brûlante. Les Français présents étaient appelés à prendre leurs propres responsabilités politiques devant ce problème-là.*

Ce qui était intéressant dans la démarche du film, c'est son optimisme politique. Si, à leur arrivée, les immigrés sont prêts à subir toutes les humiliations, ils n'en suivent pas moins un processus de politisation qui leur fait relever la tête.

Les débats ne pouvaient être que politiques, dirigés qu'ils étaient, par un réalisateur qui n'entendait pas prendre une position intellectuelle mais bien raconter ce qu'il avait personnellement vécu. Fort de cela, ce cinéaste nous arrache le droit de faire de toute salle où passe son film une tribune pour ses idées.

Il apparaissait clairement, que les Français, même de bonne foi, et même fréquentant journellement les « bicots » et les « nègres » (voir le titre du film de Med Hondo) ignorent très souvent la réalité super-dramatique de ces travailleurs. Très souvent — et ce film n'échappa en rien à la règle —, les questions posées étaient d'une naïveté troublante, on y sentait passer cette inévitable culpabilisa-

tion. J'ai personnellement été très « dérangé » par les questions, leur ton, tout ce qu'elles révélaient d'une culpabilité attachée à un passé pas si lointain, mais qu'il conviendrait de dépasser enfin définitivement.

LA COMPLEMENTARITE DYNAMIQUE DES CULTURES

Autre passage important : une journée presque entièrement consacrée aux films sur la folie. Avec, outre le film déjà cité de Claude Deffarge, **Les Maitres fous** *de Jean Rouch, et* **Kodou** *de Abacahar M. Samb. Ces films mettaient tous en évidence les divers comportements face à la folie et surtout les parallèles entre les thérapeutiques traditionnelles en Afrique et certaines recherches occidentales.*

Ce thème a suscité l'attention passionnée du public, et m'a convaincu de son désir sincère de combler des lacunes sur la réalité socio-culturelle des Africains. Le film **Kodou** *a été particulièrement applaudi par le public. Son premier intérêt était de faire découvrir aux étrangers, d'étranges cérémonies rituelles, comme le tatouage, le « ndeupp », (cérémonie africaine qui permet au malade de réintégrer la société des hommes... à croire qu'en Afrique la folie n'est que la mise hors de la société et de la famille d'un individu).*

Kodou *avait aussi le mérite de montrer que l'Afrique garde ses traditions bien vivaces, sans que cela ne l'empêche (ici en ce qui concerne la médecine) d'y ajouter les découvertes des occidentaux. Nous touchions ici à la complémentarité dynamique des cultures. Que le public l'ait compris, l'ait salué ne devait pas manquer de nous faire plaisir.*

NATIONALITE IMMIGRE, de Sidney Sokhona

« Ce qui est intéressant dans la démarche du film, c'est son optimisme politique. »

Il en fut de même à la projection de **Baks,** *films de Momar Thiam. Il devenait compréhensible pour tous que l'Afrique, malgré sa spécificité socio-culturelle n'est pas à l'abri des méfaits d'un développement économique de type capitaliste, avec son cortège de maux conduisant une certaine jeunesse à essayer de masquer son angoisse sous les hallucinogènes, notamment.*

Parmi les mieux aimés figurent deux films sénégalais **Lettre paysanne,** *de Safi Faye, et* **Cactus,** *de J. Mahama Traoré. Succès significatifs. Le premier pose le problème des méfaits de la monoculture de l'arachide au Sénégal, d'un point de vue fort justement critique. Le second évoque la dernière sécheresse dans son pays, décrit la misère du paysan sénégalais et le cynisme de quelques responsables politiques.*

Le dénominateur commun qui sous-tend ces deux films est la nécessité d'un changement radical. Ils se rejoignent aussi sur un plan purement formel. Leur rythme est lent. La caméra ne semble jamais pressée de quitter son sujet. Elle ne laisse pas au montage le soin de lui donner un mouvement pluridimentionnel. Elle le laisse aller. Le suit jusqu'à la limite du temps cinématographique raisonnable.

Il ne faudrait pas en conclure que la phase si importante du montage est sous-estimée par les cinéastes africains. Dans ces deux films, très précisément, il est évident que le rytme lent sert à décrire la vie campagnarde des hommes qui vivent, non au rythme infernal de la machine et de la cité, mais à celui de l'homme et de la nature.

Le Camerounais Dikongué-Pipa, lui aussi très apprécié à Royan à la projection de **Muna Moto,** *rejoint en quelque sorte ces deux Sénégalais. Mais, c'est, me semble-t-il, au niveau du montage qu'il a choisi de condenser essentiellement le propos de son film. Pour le public de Royan, c'était une vision poétique et troublante de l'exploitation féodale et phallocratique de la femme en milieu traditionnel africain.*

CEUX QUI BRANDISSENT L'ETENDARD DE LA CULTURE OCCIDENTALE

Le film de Djibril Diop Mambety, **Touki Bouki,** *présenté par son auteur lui-même fut âprement discuté, mais les débats m'ont déçu. D'abord ce film est très original dans la production africaine, ce qui empêche une spéculation trop hâtive sur les particularités du cinéma africain. Le cinéaste lui-même semblait avoir du mal à parler de son œuvre, et la partie la plus politisée des débatteurs semblait perplexe devant ce type de film, troublant, impossible à accepter ou à rejeter en bloc. Il a le mérite supplémentaire de gêner ceux qui voudraient confiner le cinéma africain dans la linéarité ou la démonstration. A la vue de ce film, n'a-t-on pas parlé à Royan de Fellini, de Godard?*

Il semblait difficile au public d'admettre que **Touki-Bouki,** *c'est du Djibril à cent pour cent (c'est pourtant évident pour ceux qui le connaissent). Faut-il vraiment, chaque fois qu'un cinéaste africain fait un film qui aurait pu se faire n'importe où brandir l'étendard du modèle occidental? La dialectique construction / déconstruction, n'est certes pas l'apanage des seuls occidentaux. En ce qui me concerne, mes deux courts métrages* **Samba-Tali** *et* **Les Princes noirs de St Germain des Prés,** *également projetés à Royan, ont bien montré qu'un africain pouvait faire usage du montage court.*

Il est temps de conclure...

Je garde de Royan un souvenir très positif qui a surtout trait au public. Le paternaliste des uns confronté à la politisation radicale des autres a engendré une réelle dialectique dans le dialogue des cultures. C'était très exactement le but que s'était donné le festival. Et cela fut possible grâce au dynamisme de la Fédération Française des Ciné-Clubs. Il reste à espérer que tout le travail de cette première expérience, et les désirs des cinéastes, seront repris en compte pour la deuxième rétrospective africaine prévue à Royan dans un peu moins d'un an.

Ben Diogaye Beye
Secrétaire général adjoint
de la Fédération Panafricaine
des Cinéastes.

Sur les films cités dans cet article vous pouvez lire également :

— Films de Claude Deffarge / Gordian Troeller : C77, n° 220, p. 10.
— **Cocorico M. Poulet** (Jean Rouch) : C77, n° 219, p. 86
— **Nationalité Immigré** (Sidney Sokhona) : C. 76, n° 206.
— **Lettre paysanne** (Safi Faye) : C 76, n° 205, p. 25.
— **Muna-Moto** (Dikongué-Pipa) : C 76, n° 205, p. 25 et n° 212-213, p. 259.
— **Touki-Bouki** (Djibril Diop Mambety) : C 73, n° 177 p. 39.

LETTRE PAYSANNE, de Safi Faye
« Le problème des méfaits de la monoculture de l'arachide au Sénégal. »

LA COTE DES FILMS

● : surtout pas ; ○ : insignifiant ;
★ : à la rigueur ; ★★ : à voir ;
★★★ : à voir absolument ;
★★★★ : date dans l'histoire du cinéma.

	Jacques Grant	Michel Grisolia	Gaston Haustrate	Raymond Lefèvre	Joël Magny	Dominique Rabourdin	Tristan Renaud	Noël Simsolo	Cinéma n°
Adoption	★★		★★★	★★	★★★		★★		222
Ambassadeurs (les)	★★	★★	★★			★★			216/217
Ames perdues	○	○	★	★★	★★	★★★	★★	★★	222
Armaguedon		○	★	★	○	○	★	●	221
Autre France (L')	★	★	★	★	●		★		222
Ben et Bénédicte	★★★★	★	★★		★★			★★	221
Blitis	○	●	○	○		●	○	○	222
Bubu		★★	★	★★		★	★		220
Casanova de Fellini (le)	★	★	★★	○	★★★	★	★	●	218
Currie		●		★		★★			222
Charlot gentleman		★	★★	★★	★★	★	★★	★	221
Communion solennelle (La)	★★★	★★★	★★★	★★★	★★★	★	★★★	★★★	218
Couple témoin (Le)		★★	★	★★	★	★	★		221
Dernier Nubab (le)		○	★	★★★	★★	★★★	★★		221
Heritage (L')					★★				221
Histoire d'aimer	★	○	★		○	○	★★		222
Irène, Irène	★★★	★★★	★★★	★★	★★★	★★	★★	★★	219
Je demande la parole		★★★	★★	★★★			★★★		221
Network		★★	★	★★	★	★	★★		221
Noua	★★	★★	★★	★★★	★★				207
O Serafina		●		★★				★★	221
Omar Gatlato	★★		★★						221
Ombre des chateaux (L')	★★★	★★★	★★		●	★★★	★★	★★★	221
Pain et chocolat	★	★★	★★	★★		★	★		220
Paroles d'hommes		●				○			221
Pienic à Hanging rock			★	★★		★	★		221
Pascal Duarte	●	★	●		●	●	●		221
Passagers (Les)	●	○	○			★	★		221
Private road			★★	★★		★★			221
Regard (Le)					★★	○		★★	221
Rocky		●			●	★			222
Roulette chinoise (La)	★★★	○			★★★	○		★	221
Sorciers de la guerre (Les)		★★		★★		★	★★		221
Tête Normande St. Onge (La)		●	★		★		★	○	222
Touche pas à mon copain	★★		★★		★★	★★	★★		217
Tueur dans la foule (Le)		●	○			○	●		220
L'une chante, l'autre pas		★★★	★★	★★	★★	★★	★★		219
Vermisat	★★	★★★	★★						221
Vertiges		★		★★	★		★★★		221
Violette et François	★	★★	★		●	★★	★		221

VOUS POUVEZ CONSULTER EGALEMENT

sur les films suivants :

— **Comme sur des roulettes**, de Nina Companeez, *Cinéma* n° 219, p. 81.
— **La Communion solennelle**, de René Féret, *Cinéma* n° 218, p. 56 et entretien avec le réalisateur n° 219, p. 51.
— **L'Autre France**, d'Ali Ghalem, *Cinéma* n° 212-213, p. 184 (entretien avec le réalisateur).
— **Vermisat**, de Mario Brenta, *Cinéma* n° 205, p. 82 (entretien avec le réalisateur).
— **Barry Lindon**, de Stanley Kubrick, *Cinéma* n° 214, p. 92.
— **La Bataille de Midway**, de Jack Smight, *Cinéma* n° 220, p. 97.
— **La Casanova de Fellini**, *Cinéma* n° 218, p. 30 (dossier Casanova-Cinéma).
— **Casanova, un adolescent à Venise**, de Luigi Comencini, *Cinéma* n° 190-191, p. 281 et n° 218, p. 30.
— **Le Coup de grâce**, de Volker Schloendorf, *Cinéma* n° 218, p. 77.
— **Dersou Ouzala**, d'Akira Kurosawa, *Cinéma* n° 216.
— **Le Désert des Tartares**, de Valerio Zurlini, *Cinéma* n° 218, p. 79.
— **Des journées entières dans les arbres**, de Marguerite Duras, *Cinéma* n° 219, p. 84.
— **L'Empire des sens**, de Naguisa Oshima, *Cinéma* n° 215, p. 116.
— **L'Esprit de la ruche**, de Victor Erice, *Cinéma* n° 218, p. 85 et n° 214, p. 94.
— **Irène, Irène**, de Peter Del Monte, *Cinéma* n° 219, p. 76 et n° 216, p. 89.
— **Je, tu, il, elle**, de Chantal Akerman, *Cinéma* n° 197, p. 15 et n° 199, p. 104.
— **1900**, de Bernardo Bertolucci, *Cinéma* n° 205, p. 91 et n° 206, p. 34.
— **Noua**, d'Abdelaziz Tolbi, *Cinéma* n° 214, p. 134 et n° 207, p. 71.
— **Pain et chocolat**, de Franco Brusatti, *Cinéma* n° 220, p. 104 et entretien p. 35.
— **Les Passagers**, de Serge Leroy, *Cinéma* n° 220, p. 102.
— **Providence**, d'Alain Resnais, *Cinéma* n° 218, p. 66.
— **Quand la panthère rose s'emmêle**, de Blake Edwards, *Cinéma* n° 219, p. 74.
— **Salo' ou les 120 journées de Sodome**, de Pier Paolo Pasolini, *Cinéma* n° 204, p. 156, n° 206, p. 35 et n° 211, p. 102.
— **L'Une chante, l'autre pas**, d'Agnès Varda, *Cinéma* n° 204, p. 36 (entretien) et 89, n° 219, p. 78.
— **Touche pas à mon copain**, de Bernard Bouthier, *Cinéma* n° 217, p. 87 et entretien n° 217, p. 68.
— **Un tueur dans la foule**, de Larry Peerce, *Cinéma* n° 220, p. 103.
— **Les Ambassadeurs**, de Naceur Ktari, *Cinéma* n° 216, p. 97 et n° 218 p. 92.

PROMOTION ARTISTIQUE DE FILMS

76-78 Av. des Champs Elysées, 75008 Paris.
Tél. 359.69.12 - 256.08.21

Présente :

Pour vous, qui aimez programmer, dans vos clubs, des films de qualité.

● **4 FILMS BRESILIENS :**
ANTONIO DAS MORTES de Glauber ROCHA (35 m /m)
DIEU NOIR ET DIABLE BLOND de Glauber ROCHA (35 et 16 m /m)
TERRE EN TRANSE de Glauber ROCHA (35 m /m)
OS FUSILS de Carlos Diegues (35 m /m et 16 m /m)

● **2 FILM QUEBECOIS**
GINA de Denys ARCAND (35 m /m)
POUR LE MEILLEUR ET POUR LE PIRE de Claude JUTRA (35 m /m)

● **UN FILM EGYPTIEN**
LA MOMIE de Shadi ABDESSALAM (35 m /m)

● **UN FILM PORTUGAIS**
A PROMESSA de Antonio de MACEDO (35 m /m)

● **UN FILM TURC**
UMUT de Yilmaz GUNEY (35 et 16 m /m)

● **UN FILM JAPONAIS**
DEBOUT LES DAMNES DE LA TERRE de Kimizaburo YOSHIMURA

*

Pour vos locations, adressez-vous à la F.F.C.C.

Merzak Allouache

OMAR GATLATO

L'absence et sa compensation

OMAR GATLATO. Algérie 1976. Réalisateur : Merzak Allouache. Scénario : Merzak Allouache. Photo : Smaïl Lakhdar Hamina. Montage : Moufida Tlatli. Musique : Ahmed Malek. Production : ONCIC Alger. Format : 35 mm Eastmancolor. Durée : 1 h 30. Interprétation : Boualem Benani (Omar Gatlato), Farida Guenuneche (Selma), Aziz Vegga (Moh-la-grosse), Abdelkader Chaou (le chanteur), Rabah Bouchtal (Ali coco mani), Rabah Lechaa (Hamid cherche copains), Krimo Baba Aïssa (Dahmane Beeftak), Arezki Nabti (l'oncle).

Devant un tel film, il faut tout d'abord se garder de toute fascination à l'exotisme. Non qu'il ait quelque aspect « colonial ». Bien au contraire, c'est un film urbain, actuel jusqu'à la parodie, politique avec finesse, et d'un style d'un ton libéré de ce que l'on pourrait appeler la « statuaire antique », soit la permanence de nombreux films algériens à représenter des personnages emblèmatiques, des héros. **Omar Gatlato** est très proche de nous, de nos problèmes — d'où le danger d'une nouvelle fascination teintée de condescendance : *« Enfin un film qui nous touche, enfin un film européen »*. Au-delà de l'aspect exotique que pourrait constituer la découverte d'une vision de la vie réelle de l'Algérie aujourd'hui, ce film est important. Je veux dire : il n'est pas seulement documentaire.

Deux discours sont entremêlés dans le film fonctionnant l'un sur l'autre. Celui du personnage d'Omar qui se raconte, parlant directement à la caméra, sublimant son existence, s'élevant au niveau du mythe. En contrepoint, le cinéaste espionne son personnage, dévoilant l'envers du décor, montrant le décalage entre les aspirations et le vécu d'Omar Gatlato.

Celui-ci est fonctionnaire au service des fraudes sur l'or. Existence quelque peu routinière, ponctuée des rencontres avec les copains, de la vie entre hommes. Subjugué par la musique, les mini-cassettes, le football, le cinéma hindou, il est en dehors de l'histoire. S'il ne passe pas à côté des problèmes de la société dans laquelle il vit, il ne s'interroge jamais ni sur les causes ni sur les solutions. Il est en marge. Sa relation avec les femmes n'est envisagée qu'au niveau de la fabulation, procédé typique du machinisme ; il compense l'absence par le rêve. Il vit donc par procuration.

Le grand mérite du cinéaste Merzak Allouache, est de mettre en évidence tout ce qui dans l'Algérie d'aujourd'hui entretient l'aliénation : les feuilletons libanais à la télévision, la musique « chaabi », musique populaire à Alger, basée sur la romance du style amour — toujours, les films hindous de même nature... A côté du rêve : les logements exigus, les transports bondés, la délinquance, les combines, le marché noir, tous les problèmes que l'Algérie doit résoudre, que la caméra constate sans qu'Omar se sente impliqué.

La grande force du film est de provoquer le rire jusqu'au malaise. L'accumulation de décalages, de scènes ironiques, de détails vécus, met le spectateur en confiance. Tous les jeunes Algériens peuvent s'identifier sans peine au personnage, il y a connivence. Jusqu'au moment où la fête comique terminée, la caméra devient cruelle : la représentation du spectateur est mise en crise : Omar Gatlato prisonnier de ses images mythiques, ne sait comment réagir devant une femme bien réelle. Il ne lui reste que la fuite. La vie par procuration est un leurre.

Omar Gatlato est un film sur l'absence et sa compensation. En cela, la mini-cassette a une valeur, et un rôle particulier à jouer, fascination de la mécanique, du gadget. Instrument reproduisant l'aliénation par la musique chaabi. C'est aussi, lorsque Omar découvre sur une casette, la voix d'une femme inconnue, enregistrant seule dans sa chambre quelques phrases banales d'ennui, le symbole de sa propre solitude, de sa distance au monde. C'est l'instrument juste traduisant le cloisonnement, l'isolement.

Le cinéma de Merzak Allouache, basé à la fois sur le direct et le décalage, donne un film qui questionne. Interrogation au public sur la société algérienne qui progresse, mais dont les problèmes sont évidents. L'intérêt d'Omar Gatlato est d'en dévoiler un grand nombre.

Jean-Pierre Le Pavec

ENTRETIEN AVEC MERZAK ALLOUACHE

Merzak Allouache est un jeune cinéaste algérien né en 1944. Il a suivi les cours de l'Institut National du Cinéma d'Alger où il a réalisé deux courts métrages 16 mm. En 1967, il obtient le diplôme de réalisateur de l'IDHEC puis travaille à l'ORTF. De retour en Algérie, il est chargé d'un ciné-bus dans le cadre de la révolution agraire. Il réalise un court métrage sur ce sujet. Assistant pour le film Le Vent du sud, **il réalise en 1976 son premier long métrage** Omar Gatlato **tourné à Alger en sept semaines avec des comédiens venant du théâtre amateur. Le film sorti début 1977 en Algérie a été vu en quelques semaines par plus de 150 000 personnes. Il sera projeté à Cannes dans le cadre de la semaine de la critique, puis sera distribué en France.**

○ *Votre film est politique, et critique par rapport à certains aspects de la société algérienne. Comment le situez exactement ?*

● Globalement je cautionne ce qui se fait aujourd'hui en Algérie, mais je pose les problèmes qui existent, pour que nous avançions. Si l'état finance mon film, le montre, c'est qu'il comprend que ces problèmes doivent être débattus ; c'est une situation nouvelle chez nous. La construction du film est le résultat des débats sur la charte nationale. Débats où les gens ont posé les problèmes de leur vie quotidienne. Et les ont posés politiquement.

○ *Ce film reflète donc l'état de conscience du peuple algérien à un moment donné. Cinq ans plus tôt, cela n'aurait pas été possible.*

● En effet. Cinq ans plus tôt, je n'aurais pas abordé les problèmes de cette manière ; j'aurais fait un film de soutien à la révolution agraire de mobilisation. Mais **Omar Gatlato** ne constitue pas non plus une rupture. Depuis l'indépendance, la dominante du cinéma algérien a été une préoccupation sociale, bien ou mal réalisée. Au lendemain de la guerre, il était normal qu'il y ait des films sur la lutte de libération, au regard de tout ce que le peuple algérien avait payé pour ça. Il fallait en parler. La manière dont on en a parlé, est un problème qui concerne les cinéastes, et les futurs films sur la libération pourront être différents : non des films de guerre, mais des films plus réfléchis sur la situation politique. De la même manière qu'en France, en 1977, un film sur **L'Affiche Rouge** ne correspond pas à ce qu'il aurait été s'il avait été réalisé au lendemain de la guerre.

Nous vivons aujourd'hui une autre étape : celle du débat, de la critique des insuffisances. Et les cinéastes doivent être également de cette bataille. Mon film coïncide avec ce débat, et la première partie du film, très documentaire, en porte témoignage.

○ Le ton de **Omar Gatlato** *est différent de la plupart des films algériens. Il me semble plus près de l'ironie que du lyrisme.*

● Le moment historique étant différent, la manière de faire le film est différente : la façon de traiter le personnage, la musique, les plans, tout cela évolue. Il ne s'agit plus de films de soutien comme pour la révolution agraire, mais de films où l'on rend compte des interrogations des gens sur leur vie quotidienne ; c'est un soutien critique. Et le lyrisme ne convient pas à l'interrogation. La forme, elle, est plus brute, basée sur des personnages plus populaires. Plus le cinéma avancera plus nous serons proches de ce qui se passe dans les milieux populaires. Je ne pourrais pas faire de lyrisme sur des poubelles entassées près des immeubles. C'est un problème que nous devons résoudre.

○ *Y-a-t-il passage d'un cinéma de la campagne à un cinéma urbain ? Comment la ville pèse-t-elle dans ce film ?*

● Je ne pense pas que cela ait une quelconque influence. Je n'ai pas fait le film sur la paysannerie, mais je pense qu'aujourd'hui je pourrais parler de la vie d'une coopérative de la même manière que je le fais de ces jeunes.

○ *Pourtant le film doit beaucoup à Alger : les habitudes, la musique, la façon d'être des personnages.*

● Le film est effectivement très marqué géographiquement : c'est un film algérois, les personnsages parlent argot, vivent des situations très typées. Et je me suis posé la question : sera-t-il compris partout, n'est-ce pas un film régionaliste ? Finalement, il marche partout, ce qui prouve que la culture nationale est constituée de différents apports géographiques. Un film peut être différent suivant qu'il est fait dans telle ou telle région, cependant il est compris partout. Par exemple actuellement la musique, les chansons kabyles sont très populaires partout, même si les gens ne parlent pas la langue. Le phénomène est identique en France, avec la chanson bretonne ou occitane. Chez nous, les cinéastes cherchent à travailler dans les régions qu'ils connaissent, d'où ils sont issus. Cela constitue une sorte de décentralisation. D'ailleurs mon film est un des premiers à être tourné dans la capitale. Je dirai que c'est un film méditerranéen, en ce sens qu'on peut parler de comédie italienne à son propos. Ça aurait été différent tourné dans le sud, plus proche peut-être du cinéma *novo* brésilien.

○ *Dans ce film, vous évoquez le quotidien. Mais vous cherchez toujours à ne pas le dramatiser, vous tentez de distancier l'événement.*

● Oui, parce qu'il y a volonté de résoudre les problèmes exposés. Il n'y a pas nécessité de dramatiser. Mais surtout je voulais faire deux discours : par exemple au début du film, Omar parle de la fin de la guerre d'indépendance, des attentats de l'OAS, et je montre une cité HLM, de type colonial, avec une tour au milieu, deux portes, très facile à quadriller, et mon personnage ne la perçoit pas. Pour lui la guerre est finie. Pour moi, tout le film montre qu'on vit encore sur les séquelles de cette époque : par exemple le personnage du bijoutier, qui refuse de parler en Arabe. C'est

Omar Gatlato, à gauche, face à un dragueur.

préoccupant. Je voudrais que dans vingt ans mon film soit vu comme une image historique de cette Algérie de la transition.

○ *Comment votre personnage se situe-t-il par rapport à la jeunesse, et à l'histoire ?*

● Il perçoit cette période de transition, mais il est marginal, non dans le nombre, mais par rapport au processus, qui veut intégrer toutes les couches sociales dans son mouvement. Et la jeunesse, très nombreuse en Algérie, n'est pas touchée par le mouvement. Il y a eu un manque de travail politique en direction des jeunes dispersés. Les étudiants, les jeunes travailleurs sont organisés, pas les autres. Et pourtant il y a une grande potentialité chez eux, qu'il faut exploiter positivement.

○ *Est-ce que le rire ne désamorce pas l'impact possible du film ?*

● Ce qui est intéressant c'est que le rire s'éteint à un certain moment, bien qu'il y ait encore des situations comiques. Et les jeunes qui se sont reconnus ne rient plus du tout quand le personnage ne peut pas aller vers une fille. Cela rejoint le problème du double discours : celui du personnage qui ne se raconte pas à fond, et le mien. Mais à la fin, devant ce blocage, il n'explique plus rien. Ce double discours m'a permis de briser les moments dramatiques par les réflexions d'Omar, et aussi de briser la complicité qui s'était établie entre le personnage et le public. Les gens peuvent alors se poser les questions qui restaient en suspens.

Je crois qu'à la fin il y a une légère prise de conscience du personnage. Quand il remarque que sa mère est fatiguée, malade. Il y a là un regard neuf sur la femme, la famille. Et quand il décide de retéléphoner à cette fille après son blocage, c'est une ouverture. Je ne voulais pas proposer un héros positif. Personne n'a jamais demandé ça en Algérie, même s'il y a eu un besoin historique de ce genre à une époque. Ce qui m'intéresse ce sont les contradictions des gens.

○ *Le rôle de la femme dans le film semble primordial même si elle est absente visuellement.*

● J'ai montré la femme selon la vision des hommes. Non comme elle existe dans la réalité, mais comme les personnages la voient. A aucun moment on ne s'approche de ces femmes, on n'a pas leur point de vue. J'espère que des femmes algériennes feront des films sur leurs problèmes. J'ai fait un film sur des hommes, comme ils subliment la femme, surtout quand elle est très loin d'eux. Cela correspond d'ailleurs au contenu très irréel, très rétrograde de la musique chaabi.

○ *La femme est l'élément qui permet de faire basculer le rire vers le malaise. Ce révélateur de la crise aurait pu être le travail, vu les problèmes de chômage en Algérie actuellement.*

● Oui, c'est un des symboles de la crise. Un des problèmes de notre société. Tous ces jeunes qui fuient l'Algérie, qui viennent à l'étranger, c'est aussi à cause du problème de la femme. Il y a eu des débats houleux sur la charte, les femmes ont parfois eu des difficultés pour exprimer leur point de vue. Je n'ai pas voulu faire un film sur la femme. J'ai refusé le schématisme. Je connais mieux les problèmes des hommes, nous sommes une société d'hommes : c'est ce que j'explique dans le film. Je me pose d'ailleurs la question : jusqu'à présent dans les films algériens le rôle de la femme n'a-t-il pas été passif ?

○ *Il y a une grande utilisation des cassettes, du téléphone, des moyens de transmission qui n'engagent pas directement la personnalité.*

● C'est une de mes préoccupations, l'emploi particulier de la mécanique en Algérie. L'emploi de ces appareils électroniques. Sa cassette, c'est son révolver, sa virilité. Puis ensuite la voix, le lien avec cette fille. Tant qu'il passe par le biais de ces appareils, ça va ; il lui téléphone assez facilement ; mais face à la réalité, sans quelque chose qui fasse transmission, c'est le blocage.

○ *Les élements de la vie quotidienne que vous montrez prêtent à rire, comme les pickpockets dans le bus, les gars qui cherche un appartement, les combines... Ça recèle pourtant une part de gravité ?*

● On rit beaucoup de ces scènes en Algérie. C'est peut-être un trait de caractère méditerranéen, mais c'est vrai, les problèmes restent posés. Je suis contre le cinéma crispé, les grands discours. Par exemple, « le drame » du bus. Tous les jours je le prends, c'est une fête, ça crie, ça se dispute. Il n'y a pas le silence d'ici, c'est une autre société. Ceci étant dit, il ne faut pas que les choses restent comme ça, je ne dis pas que c'est une belle fête. Le problème c'est qu'il faudrait qu'il y ait plus de bus !

Propos recueillis par Jean-Pierre Le Pavec

Sidney Lumet

Network

La proie des sondages

Parce qu'un homme de télévision, Howard Beale (Peter Finch) voit l'indice d'écoute de son émission tomber endessous du chiffre minimum de rentabilité, la station qui l'emploie, l'U.B.S. décide brusquement de se passer de ses services. Miné par l'alcool, au bord de la dépression nerveuse, Beale, lors de son dernier passage à l'antenne annonce qu'il va se suicider la semaine prochaine, dans son studio, sous les yeux de millions de télespectateurs.

Le scandale ne se fait pas attendre. A l'U.B.S., c'est la panique, d'autant que la station, largement déficitaire, ne peut se permettre de perdre le moindre annonceur publicitaire. Jusqu'au moment ou Howard Beale, revenant sur sa décision, demande qu'on lui rende l'antenne afin de faire dignement ses adieux aux téléspectateurs.

Etranges adieux en vérité qui ne sont pour Beale que l'occasion d'asséner au public quelques vérités premières, de lui apprendre que, pendant de longues années, il n'a cessé de leur mentir et de les mystifier, de lui révéler, en outre, la haine qu'il porte à la société américaine, minée par le vice, la corruption, la licence des mœurs, et qui a renoncé aux vertus traditionnelles qui ont fait sa grandeur.

Le résultat ne se fait pas attendre. Adroitement pris en charge par une jeune arriviste, Diana (Faye Dunaway), toujours en quête de sensationnel, Beale redevient une vedette de première grandeur au sein de l'U.B.S. dont les indices d'écoute remontent en flèche, attirant à nouveau la foule des commanditaires.

Mais Beale ne s'arrête pas là. Atteint de mégalomanie, il devient le prohète d'une religion nouvelle dont le seul fondement est la démagogie. Les indices continuent de monter jusqu'au moment où Beale révèle que l'U.B.S. est en train de se faire racheter par les Arabes. La station décide dès lors de le liquider.

Le film de Sidney Lumet, dont on ne saurait trop oublier qu'il travailla longtemps pour la télévision avant de passer au cinéma, s'attaque donc frontalement, remarquablement secondé par un redoutable scénario de Paddy Chayefsky, au plus puissant de tous les media, dans son cynisme, sa soif de l'argent à tout prix, sa bêtise triomphante, sans oublier l'une de ses fonctions essentielles, la manipulation de l'opinion publique — toutes choses que Kazan avait déjà démontées dans un film exemplaire, **Un homme dans la foule.**

Network, qui s'inscrit à son tour dans le courant critique visant certaines institutions américaines et que choisirent naguère pour cibles, un Pollack ou un Pakula, entend plutôt montrer de l'intérieur comment se fait une télévision qui ne vit qu'à l'écoute des sondages.

Sidney Lumet, ainsi, ne quitte guère les lieux clos qu'il affectionne (ici, les couloirs, les bureaux et les studios de l'U.B.S.) et qui lui permettent de développer une dramaturgie ayant de moins en moins de rapports avec la médiocre théâtralité de ses débuts — ce que laissait déjà espérer **le Groupe,** que confirmait **Un après-midi de chien,** faisant enfin pièce à ses hommes en colère ou à la peau de serpent — et de plus en plus avec le cinéma.

Dramaturgie donc, dans la mesure où l'action ne progresse que par l'évolution des rapports entre des personnages très fortement typés au départ et ce qu'ils véhiculent (l'amitié de William Holden et sa lucidité, l'ambition de Faye Dunaway, les

NETWORK (Main basse sur la TV). USA, 1976, 2 h 02. Metrocolor, Panavision. Réalisation : Sidney Lumet. Scénario : Paddy Chayevsky. Conseillère télévision : Lynn Klugman. Images : Oxen Roizman. Direction artistique : Phil Rosenberg. Décors : Ed Stewart. Montage Alan Heim. Musique Elliot. Production : Gottfried-Chayefsky. Distribution : Les Artistes associés. Interprétation : Faye Dunaway (Diana Christenson), William Holden (Max Schumacher), Peter Finch (Howard beale), Robert Duvall (Frank Hachett), Wesley Addy (Nelson Chaney), Ned Beatty (Arthur Jensen), William Prince (Edward Ruddy), Jordan Charney (Harry Hunter), Conchata Ferrell (Barbara Schlesinger), Darryl Hickman, Pirie Mac Donald, Lane Smith, Graham Bromn, Ken Kimmins, Béatrice Straight, Marlène Warfield, Ed Crowley, Mitchell, Jason, Gene Gross, Conrad Fowkes, Roy Poole, Jerôme Dempsey, Arthur Burghardt, Kathy Cronkite, Theodore Sorel, Caroline Kriegbaum, Michael Lombard, Sasha von scherler.

délires de Peter Finch). Personnages déterminés par la situation qu'ils tentent de dominer ou qui les domine, prisonnier du Network (le réseau) du titre américain et qui détermine leur appartenance à une certaine manière de voir, de penser ou de réagir que leur a inculquée une vie professionnelle tout entière vouée à la télévision et dont ils sont plus que les reflets, les images mêmes.

Ce ne sont pas seulement des êtres qui vivent *de* la télévision, mais ce sont aussi des êtres qui se confondent avec elle. Seul le personnage de William Holden échappe à cette perversion. Il a gardé et assumé toutes les qualités et les faiblesses qui font de lui un homme. D'où sa rupture avec Diana quand il lui reproche, lucidement, de n'être qu'une image et de faire de leur histoire d'amour le scénario d'un banal feuilleton sur le thème cent fois rebattu du mari, de l'épouse et de la maîtresse, avec happy-end de rigueur.

Le film de Lumet, laissant progresser les personnages selon les pentes naturelles de leur psychologie — toutes choses accélérées par la dépression de Beale qui situe l'état de crise où baigne tout le film — glisse vers l'éclatement, chacun poursuivant aveuglément la voie qu'il s'est tracé, sans plus se préoccuper des autres et rendant dès lors tout dialogue (en son sens élémentaire de moyen de communication) impossible tendant ainsi à un paroxysme dont la mort de Peter Finch, abattu sur ordre de la direction d'U.B.S. en pleine émission par des révolutionnaires récupérés, est l'aboutissement logique.

La mise à mort de Beale, en un sens incroyable, et qui fait basculer tout le film vers d'étranges abysses, est plus que l'astuce d'un scénariste cherchant à boucler parfaitement son propos : son réalisme n'exclue nullement l'idée, pour le moins inquiétante, qui envahit brusquement l'écran, à savoir que la télévision est une de ces puissances occultes qui régissent en toute impunité l'ordre du monde. Il n'est pas que de voir la réunion des cadres supérieurs d'U.B.S. décrétant, comme s'il s'agissait de n'importe quel ordre du jour, la nécessité de l'élimination d'Howard Beale, pour s'en convaincre.

Sidney Lumet, en acentuant la banalité, si l'on peut dire, de cette scène, et en lui refusant l'alibi de la *fiction*, nous la signale non plus comme possible, mais comme probable. Le film acquiert une autre dimension et laisse loin derrière lui les intrigues (sordides) de couloirs qui en avaient jusque là constitué l'essentiel. La télévision n'est plus dénoncée en tant que telle, mais en tant que composante du pouvoir et pouvoir elle-même.

On peut regretter, toutefois, certaines scories qui entachent, sans grande nécessité Network et qui renvoient par exemple dos à dos, dans un trop juste souci d'équilibre prudent, les affreux capitalistes d'U.B.S. et les mouvements d'extrême-gauche qui n'ont d'autre souci que de se laisser manœuvrer — d'ailleurs avec quelque ridicule — par la société dont ils prétendent mettre bas les structures.

On peut regretter, aussi, une importance un peu trop grande accordée au dialogue, figeant souvent la caméra pourtant adroite de Sidney Lumet. Pour le reste, celui-ci affirme, une fois de plus, ses qualités de directeur d'acteur, la solidité d'une mise en scène peu imaginative certes, mais assez sérieuse pour soutenir un tel propos.

Tristan Renaud

Faye Dunaway dans **Network**
Une jeune arriviste en quête de sensationnel

Mario Brenta

Vermisat

Un film grave

C'est beaucoup plus qu'une révélation : **Vermisat** — pour une fois n'ayons pas peur d'employer des superlatifs — me paraît être une des rares œuvres magistrales du cinéma contemporain qui ait su analyser avec une lucidité aussi désespérée la tragédie d'un rejet socio-culturel. Aussi éloigné du populisme fictionnel que de la fausse objectivité guindée du documentaire misérabiliste, ce premier long métrage d'un Vénitien de trente-cinq ans est certainement le plus impitoyable et le plus corrosif des constats jamais filmés sur la faillite d'une société. « Vermisat » est le nom d'un anti-héros dont la survie est (mal) assurée par le ramassage aléatoire des vers de terre dans les ruisseaux et les fossés des grandes banlieues urbaines, là où la voracité des promoteurs n'a pas encore tout à fait tué l'illusion de la campagne, là où la pollution a cependant déjà fait son nid, là où les autoroutes enjambent des terrains vagues encombrés de baraques ouvertes à tout vent, là où subsistent quelques grappes d'exclus : chômeurs, vagabonds, putains à trois sous. Cet homme d'origine paysanne a été entraîné par la marche du progrès jusqu'aux rivages de la ville. Mais il n'a jamais pu véritablement franchir la barre qui lui aurait donné droit à une assimilation sociale. Marginal voué à l'isolement et à l'asphyxie, il ne connaîtra de la métropole que ses hôpitaux. Cobaye idéal, il hantera les salles communes, balloté entre des fonctionnaires en blouse blanche et d'autres déclassés aussi démunis que lui. Cette impossibilité totale d'intégration vient de la perfection kafkaïenne du système, celui de la bureaucratie paperassière qui n'offre du travail qu'à ceux qui peuvent présenter un certificat de résidence, certificat délivré à ceux qui apportent... un certificat de travail. Entre les bourgeois, les diplômés, les gens de maison, les fonctionnaires et les ouvriers, le Pouvoir sait reconnaître les siens. Mais ceux qui ne peuvent ou ne savent jouer le jeu sont relégués dans les zones d'ombre de la ville. Récupérés par personne, ignorés des partis politiques et des institutions charitables, ils vivotent au jour le jour, développant en eux un individualisme têtu, un anarchisme spontané et faussement passif qui se nourrit davantage de fantasmes magiques que de sursauts révoltés.

VERMISAT. Italie, 1975. Réalisateur : Mario Brenta. Scénario : Mario Brenta et Pier Giuseppe Murgia. Photo : Dimitri Nicolau. Montage : Sergio Nuti. Décors et costumes : Giorgio Bertolini. Musique : Nicola Piovani. Producteur : Carlo Tuzii pour Eucarpia Films et R.A.I. Directeur de production : Stefano Pegoraro. Eastmancolor. 1 h 30. Interprétation : Carlo Cabrini (Vermisat), Maria Monti (Maria), Antonio Buessato (maréchal des carabiniers), Giancarlo Badessi (médecin Croix Rouge), Bruno Blasibetti (propriétaire magasin de chasse et pêche), Alberto Borzi (infirmier), Bruno Ciangola (le propriétaire), Leila Durante (sa femme), Maria Bianca Pinotto (la bonne) Gualtiero Rispoli (médecin sanatorium), Orazio Stracuzzi (médecin de garde).

Selon Brenta, la conception du monde du personnage serait *« typique d'une sous-culture paysanne où la fuite dans les croyances magiques reste la seule alternative au rationalisme obsédant d'une société qui exclut »*. Etonnantes séquences en effet, celles où Vermisat reconstruit sur les murs lépreux de sa chambre d'hôpital un « arbre de vie » miraculeux, sorte d'antidote naïve et pathétique aux méthodes déshumanisées de la médecine officielle. Cette défense instinctive est celle du primitif dont le seul recours est de libérer en lui les forces d'espoir qu'on s'applique à bâillonner en s'abritant sous le parapluie des contrôles d'identité aussi bien sociaux que médicaux.

Cette terrifiante agonie n'est que le déguisement d'un suicide. Vécu, certes, au niveau de l'inconscient et des pulsions instinctives. Brenta nous entraîne sans ménagement mais sans aucun voyeurisme dans les méandres d'un fatalisme autodestructeur en prenant bien soin de nous prouver que l'inéluctabilité du phénomène est bel et bien la conséquence logique d'un rejet social absolu. Aveugle et sourde, la société se montre robotisée jusque dans son éventuelle commisération aux malheurs d'autrui. Derrière le brigadier ou le médecin,se profilent les fantômes insensibles d'une Institution ou d'une Organisation. A l'examen d'identité,répond l'examen médical, la radioscopie, la ponction lombaire, la piqûre, la prise de sang.

Placé au centre d'un échiquier où visiblement il n'a pas sa place, Vermisat n'a bientôt plus d'autres possibilités que de chercher une porte de salut mentale (en se jetant dans l'irrationalité de certaines vieilles croyances cabalistiques) et physique (en faisant commerce de son propre sang).

Le coup de grâce lui sera porté par ceux-là mêmes qui étaient les plus aptes à le secourir : Maria, la prostituée par nécessité et le guérisseur-jeteur-de-sorts. La boucle est bouclée.

Il serait tendancieux de ne voir en **Vermisat** que l'étude maniaque d'un cas isolé qui ne renvoie à aucune autre réalité que celle d'une Italie dévorant ceux qui ne peuvent suivre le rythme d'une industrialisation tentaculaire ou d'une forme de vie communautaire basée sur des rapports de pouvoir et de soumission. Il ne s'agit pas d'un désespérado ni d'un lointain cousin du héros de **Miracle à Milan.** Il s'agit bien plutôt d'un cas ordinaire, d'une inadaptation dramatique à la marche du temps réglée selon le rythme infernal surproduction-chômage, chômage-boom économique, boom économique - dépression.

La sincérité de Brenta ne souffre aucun doute. C'est ce qui fait le prix du film. Le spectateur qui vient de quitter le film se sent complètement bouleversé au sens fort du terme. Ce genre de bouleversement lorsqu'il n'est pas le fait d'un lacrymalisme démagogique est rarissime. Le choix des interprètes est pour beaucoup dans l'incontestable réussite de ce document qui explore les tréfonds de la détresse humaine. Vermisat, c'est Carlo Cabrini, un nom qui ne brille pas dans le firmament des money-making-stars mais que les cinéphiles connaissent pour l'avoir rencontré dans **Les Fiancés** d'Ermanno Olmi. L'interprétation de Carlo Cabrini, non professionnel, ouvrier de profession, stupéfie par sa profondeur psychologique. Pas de « jeu », une présence qui confine à l'hallucination, le poids du regard, l'accablement des traits, la lumière du geste (deux séquences prodigieuses : sa rencontre avec Maria à laquelle il laisse en guise de paiement le paquet mal ficelé qui contient les effets de son épouse et son monologue enfiévré devant un moribond qui ne peut lui répondre, étouffé qu'il est par des sondes nasales).

Quant à Maria Monti, c'est une Anna Magnani qui aurait oublié son cabotinage au vestiaire.

Le talent de Brenta, c'est bien sûr l'étonnant culot du scénario, et la remarquable honnêteté intellectuelle du découpage. C'est aussi le parti pris de refuser la belle image au profit de l'image vraie, le don de créer une atmosphère à partir d'un rien, d'un geste, d'un signe, d'un automatisme routinier. Il est évident que le cinéaste s'est jeté à l'eau avec détermination, sans exhibitionnisme ni arrière-pensée. Le document brut est là. A nous d'en comprendre les richesses.

On aura compris qu'il ne s'agit pas d'un divertissement de tout repos mais d'un film grave et chaleureux qu'il ne faut manquer sous aucun prétexte.

Jean-Loup Passek

* *Voir entretien avec Mario Brenta dans notre nº 205, p. 82.*

Carlo Cabrini dans **Vermisat.**
Dans les méandres d'un fatalisme autodestructeur.

Paula Delsol

Ben et Bénédict

Espoir et désenchantement

Une nouvelle catégorie de films vient de s'ajouter aux classifications commodes et envahissantes : le film de femme. De Varda à Michèle Rozier, en passant par Madeleine Hardtmann, le cinéaste-femme parle d'elle, femme colonisée dans cette société pour mecs, etc, etc...

Cela voudrait souvent être un cinéma militant, mais de complaisances en agressivités, ce cinéma au féminin fait figure de garde-fou de l'idéologie phallocrate. En écrivant cela, j'assure Agnès Varda et les autres que je ne cherche pas à faire de la provocation. Cependant, sur un plan autre que la cinématographie et sa critique, je trouve le combat de la femme juste et j'accepterais une alliance pour que l'équilibre des pouvoirs ait lieu entre les deux sexes. Pourtant, si l'on veut placer ce rapport en termes de combat et de guerre, je suis de sexe masculin et je suis — de toutes façons — l'ennemi. Donc, je n'ai rien d'autre à faire en face des textes et des films de ces femmes qu'à me penser historiquement en tant que mec. Là devrait s'arrêter mon rôle et, bien souvent, c'est la limite que je me donne devant ces œuvres.

Toutes ces précisions me semblent nécessaires avant d'aborder le commentaire critique sur **Ben et Bénédicte**, le film de Paula Delsol qui me semble d'une importance extrême en ces temps de confusion à propos du rapport homme-femme. Je dis bien : confusion.

L'impérialisme phallocrate continue à exercer une répression violente sur la femme, mais la femme ne se révolte peut-être pas de façon dialectique ou tactique contre cette puissance. Sans écrire une ineptie comme : *« les femmes sont responsables de leur malheur »*, je dirais que les femmes qui prennent la parole au nom de toutes les femmes opprimées font souvent la même erreur que ceux qui se mettent à la place de l'ensemble du peuple pour lutter contre l'idéologie dominante. Cela ne peut aller sans schématisme, ni confusion. D'ailleurs, en politique (les femmes jugent leur lutte comme politique), toute action (acte ou discours) violente sans analyse et travail préalables ne fait que fournir des armes à l'ennemi.

BEN ET BENEDICT France, 1977. Réalisateur : Paula Delsol. Scénario et dialogues : Paula Delsol. Photo : Claude Beausoleil. Son : Jacques Gauron. Montage : Françoise Collin. Musique : Larry Martin, Hector Berlioz. Paroles de la chanson : Pierre Barouh. Production : Nef Diffusion ; SFP - Hamster Film. Distribution : CFDC NEF Diffusion. Durée : 100 minutes. Interprétation : Françoise Lebrun (Ben et Benedicte), André Dussollier (Bernard Chevalier), Daniel Duval (Rémi Peyrou), Jacques Jeannet (1er prof), Jacqueline Staup (amie de Ben), Michel Delahaye (le témoin), Michèle Amiel (la patronne du bistrot), Ariane Semenoff (l'accouchée), Geneviève Mnich (maitresse de Bernard), Sylvie Coste (2e infirmière), Luc Béraud (étudiant).

Si le film de Delsol me semble important, c'est parce qu'il évite ces pièges. Gageons que les « sorcières », comme les phallocrates se sentiront frustrés. Cette structure étrange où le phantasme se désigne comme politiquement ignoble, ces trois personnages aveugles et dérivants (le premier film de Delsol s'appelait justement : **la Dérive**) ne pouvant que s'enliser un peu plus dans leur fausse conscience, cette dérision lamentable qui conduit le récit à s'auto-critiquer en pointant les traits dominants de l'arrivisme féminin, tout cela ne peut réjouir ceux qui truquent le réel pour justifier un combat.

A quoi bon raconter l'histoire ? A quoi bon parler de la mise en scène et de l'écriture cinématographique (irrégulière et décalée souvent jusqu'à produire une fascination glauque). A quoi bon parler de la justesse des acteurs : Françoise Lebrun, Dussollier et surtout Daniel Duval... L'intérêt du film n'est pas là.

Ce qui compte, c'est que pour la première fois, une femme fait un film-critique sur la femme dans notre société. Elle le fait par le biais de la fiction, avec espoir mais désenchantement. C'est le contrepied de tout le cinéma des femmes aujourd'hui.

En cela, **Ben et Bénédicte** fonctionne sans masques, ni alibis. Nous voyons des « paumés », mais nous voyons surtout pourquoi ils sont paumés, qu'est-ce qui les motive, quels refuges codés sur le publici-

taire ou la mythologie populaire, ils choisissent pour échapper au réel. Bref, c'est un film sur des personnages historiquement situés, aujourd'hui en 1976.

Delsol ne les filme pas avec l'insistance boudeuse de certaines, ni l'hystérie terroriste d'autres. Elle leur fait suivre leur ligne jusqu'au seuil des points de non-retour.

Ce n'est plus un film de femme sur la femme, mais un film politique sur le banal et le quotidien. Certains confrères rétorqueront que cela n'intéresse personne. Quelle erreur grossière, messieurs de la Trissotinerie. Cela n'a pas à intéresser puisque cela concerne.

Noël Simsolo

Françoise Lebrun dans **Ben et Bénédict.**
Le contre-pied de tout le cinéma des femmes aujourd'hui

LE DERNIER NABAB

L'envers du Paradis

Lorsque, terrassé par une crise cardiaque, Francis Scott Fitzgerald meurt à Hollywood, le 21 décembre 1940, il laisse derrière lui un roman inachevé, *The Last Tycoon* (1) qui prend précisément pour décor Hollywood, et pour modèle Irving Thalberg, l'un des grands directeurs de production de la M.G.M., firme à laquelle était attaché en tant que scénarise — mais confiné dans des tâches sans gloire — l'auteur de *Tendre est la nuit*, bien oublié d'un public qui lui avait fait fête dès la sortie de son premier roman, *L'envers du Paradis*.

Il est facile de voir ce qu'il y a de séduisant, pour un metteur en scène, à adapter l'ultime projet romanesque de Fitzgerald. *Le Dernier Nabab* traite en effet de la mutation d'Hollywood à la fin des années 30 et de la chute d'un homme, Monroe Stahr, producteur dépouillé de l'empire sur lequel il régnait en maître absolu. Elia Kazan s'est pourtant refusé à faire un film *sur* Hollywood — comme pouvait l'être, par exemple, les **Ensorcelés**, de Minnelli. Précisons, ceci expliquant peut-être cela, que le **Dernier Nabab** n'est pas un projet (personnel) d'Elia Kazan. Quand il entreprend de le réaliser, l'adaptation de Pinter est déjà prête (c'est sur un dédit de Mike Nichols, pressenti pour le tourner, que Sam Spiegel engage Kazan). Passons, pour ne plus y revenir sur l'adaptation de Piter qui propose du **Dernier Nabab** une lecture primaire, castratrice, à base de sentimentalisme et de romantisme rétro et tente de réduire Fitzgerald à un médiocre univers d'intrigues caustiques et désabusées. Faux calcul au demeurant : Fitzgerald que Kazan — et c'est lui qui importe — analyse beaucoup mieux, résiste magnifiquement à la perversion de l'adaptation, qui tentait de ramener le récit à une intrigue sentimentale pour presse du cœur élitiste et blasée, et se rebelle parfois avec éclat : comme par hasard, la scène la plus forte et la plus intelligente du film (celle où Monroe Stahr explique à un scénariste, par une mise en scène improvisée, ce qu'est le cinéma et ce qu'il y a en lui d'*ineffable*) reprend mot pour mot et pratiquement mouvement pour mouvement, celle du roman, démontrant ce qu'il y a d'irréductible dans le génie de Fitzgerald, comme le démontrait aussi, par l'absurde, la récente et clinquante adaptation de **Gatsby** : Scott le Magnifique y était toujours et *malgré* tout présent.

A l'époque où s'ouvre le film, Monroe Stahr est au faîte de sa gloire. Il règne en maître absolu sur ses studios comme sur ceux qu'il emploie, réalisateurs, scénaristes, acteurs, sans parler des décorateurs, des photographes ou des machinistes. Dans le même temps, c'est un être fragile, porteur de cette « fêlure » qui marque peu ou prou tous les personnages de Fitzgerald, fêlure provoquée ici par la mort d'une femme trop aimée, Minna, disparue en pleine gloire. Stahr s'est replié sur lui-même, indifférent aux autres, insensible même à l'amour que lui porte Cecilia, la fille d'un de ses plus proches amis, Brady, ne vivant que pour son travail, s'en grisant comme d'un alcool, ne dormant que quelques heures dans les bureaux de ses studios qu'il répugne à quitter. A la blessure sentimentale correspond, et lui répond, la blessure physique : Stahr souffre d'une maladie de cœur qu'il ne prend que très modérément le temps de soigner. Cette dualité du personnage, dont les attitudes impérieuses dissimulent parfaitement aux regards des autres, les faiblesses et les incertitudes de son être profond, recoupe le grand thème fitztgeraldien de la réussite sociale minée de l'intérieur par l'échec personnel du héros, de l'incompatibilité tragique existant entre celle-là et celui-ci, entre la réalité et son rêve.

Dès les premières séquences, Elia Kazan met en place les éléments conflictuels propres à déterminer le destin de son héros, chacun de ces éléments travaillant à sa destruction future, l'inscri-

vant en clair, dans la mesure où ils fonctionnent constamment et simultanément sur les deux plans du réel et du symbole : le tremblement de terre fait vaciller les studios de Stahr (mais plus sélectivement les *décors*, avec leurs connotations d'illusions et de trompe-l'œil) et annonce la fin de sa puissance. Ce même tremblement de terre fait apparaître, cramponnée à la tête gigantesque d'une idole indienne qui dérive dans l'inondation, la silhouette d'une femme en qui Stahr croit reconnaître Minna : le rêve d'autrefois, contre toute évidence, s'est réincarné.

Toute la démarche de Stahr, à partir de cet instant, qui va essayer de se faire aimer de la jeune femme, Kathleen, tend à faire coïncider un fantasme dont il est volontairement la dupe, et le réel, à faire en sorte que les deux images de la même femme se recouvrent exactement. Or, et il le *sait*, Kathleen ne peut être *aussi* Minna. Le passé trouble de Kathleen, ses refus, ses manœuvres dilatoires pour se soustraire à l'amour de Stahr, même si, physiquement, elle se donne à lui, son mariage enfin qu'elle lui annonce avec une certaine désinvolture, laissent plus que clairement entrevoir le côté vénéneux des illusions.

Mais l'intrigue sentimentale, malgré l'importance qu'elle acquiert, ne masque pas totalement le propos qu'Elia Kazan tient sur le cinéma — beaucoup plus que sur Hollywood, à quoi il ne concède même pas les enjolivures de la mode rétro. Si le film suit, par paliers successifs, la chute inexorable de Stahr du sommet de sa pyramide à sa base, jusqu'à l'estocade finale que lui assène Wimmer, le délégué syndical des scénaristes, au terme d'une mémorable partie de ping-pong tandis que les membres du conseil d'administration des studios vont chercher «conseil» à New York, Elia Kazan, dans le même temps, s'ingénie à démonter la réalité de l'usine à rêves, pulvérise ses décors — et les séquences du séisme sont, en ce sens, exemplaires — exorcise l'aura magique du cinéma, en l'étalant sous nos yeux, non pas tel qu'on le voit mais tel qu'il se fait, banalement, difficilement, mais sans génie ou charme particuliers. Cette mise à plat — qui n'est pas loin d'être un certain hommage au cinéma — renvoie sans cesse à Stahr, dans un jeu de miroirs savamment agencés. Il n'est pas que le «dernier nabab», il est l'essence même du cinéma : l'illusion qui le fait vivre. Corollairement, il ne fait que refléter la réalité, sans l'absorber jamais. Il vit, comme cette maison qu'il a projeté d'habiter et qu'il ne peut se résoudre à voir terminée, la laissant en son état d'ébauche, dans un décor que seul son talent de démiurge est capable d'animer. Que la réalité fasse, au terme d'intrigues ou d'une nécessité de mouvement qu'il ne comprend pas ou qu'il refuse à voir, son entrée, et c'est la fin, Stahr pénétrant sur un plateau désert, dans le très beau fondu au noir qui clôt le film de Kazan.

Malgré toutes ses qualités d'intelligence du cinéma, **le Dernier Nabab** reste un peu décevant, et nettement en retrait par rapport aux dernières œuvres de Kazan. Tout se passe en effet comme si ce film, d'un tissu un peu trop lâche, cherchait plus à séduire qu'à inquiéter, et n'arrivait jamais, à force d'en gommer les arêtes vives, à la violence désespérée du monde illusoire où baignait l'œuvre originale. Quant à la direction d'acteurs, dominée par un De Niro décidément très étonnant, elle reste, pour un Kazan, banale, et franchement mauvaise quand il s'agit d'Ingrid Boulting à laquelle, malheureusement, a été confiée le personnage-clé de Kathleen. Faute curieuse au demeurant qui, sans ruiner l'entreprise, lui enlève beaucoup de sa magie dévastatrice.

Tristan Renaud

LE DERNIER NABAB (THE LAST TYCOON), USA, 1976, 2 h 03. Technicolor, Panavision. Réalisation : Elia Kazan. Scénario : Harold Pinter d'après le roman de F. Scott Fitzgerald. Images : Victor Kemper. Musique : Maurice Jarre. Décors : Gene Lallahan. Monteur : Richard Marks. Costumes : Anna Hill Johnstone et Anthea Sylbert. Directeur artistique : Jack Collis. Production : Sam Spiegel-Elia Kazan. Distribution : CIC. Interprétation : Robert de Niro (Monroe Stahr), Tony Curtis (Rodriguez, Robert Mitchum (Pat Brady), Jeanne Moreau (Didi), Jack Nicholson (Brimmer), Dinald Pleasence (Boxley), Ingrid Boulting (Kathleen Moore), Ray Milland (Fleishacker), Dana Andrews (Red Ridingwood), Theresa Russell (Cecilia Brady), Peter Strauss (Wylie Tige Andrews (Popolos), Morgan Farley (Marcus), John Carradine (le guide), Jeff Corey, Diane Shalet, Seymour Cassell, Angelica Huston, Bonnie Bartlett, Sharon Masters, Eric Christmas, Leslie Curtis, Lloyd Kino, Brendan Burns, Carrie Miller, Peggy Feuri, Betsey Jones Moreland, Patricia Singer.

(1) Gallimard, *Du Monde entier*, Paris 1976 : *Le dernier Nabab*, dans une traduction de Suzanne Mayoux.

LES NOCES DE ZEIN

Prix du Festival du Film arabe de Paris.

Voilà un film surprenant. En lui décernant le prix du Premier Festival du Film arabe de Paris, le jury a consacré l'originalité du jeune réalisateur koweiti Khalid as-Siddîq, dont le premier long métrage, **la Mer cruelle**, avait été remarqué par la critique internationale. Ce qui lie d'abord **les Noces de Zein** à ce premier long métrage, c'est un processus indépendant de production — on pourrait aussi bien écrire : solitaire...Adaptant le roman homonyme de l'écrivain soudanais Tayyib Sâlah', Siddîq a dû devenir de bout en bout le maître d'œuvre de son film, dans des conditions parfois précaires et, en tout cas, difficiles ; il a relaté dans une sorte de journal de tournage édité à Koweit, les péripéties tragi-comiques d'une réalisation assez sportive. Mais ce qui apparaît, d'un film l'autre, c'est indéniablement un style, une belle vigueur d'écriture. qui joue avec bonheur d'une fable haute en couleur, et métamorphose le Zein du roman — qui est l'idiot du village — en un personnage ludique chargé des secrètes aspirations de tout un chacun. Né dans un éclat de rire, Zein perdra plus tard toutes ses dents sauf deux, et un peu la tête : il est devenu Zein-la-Girafe, et donnera bientôt la preuve qu'il sait distinguer les plus jolies filles du village. En clamant partout qu'il est « terrassé » par la beauté d'une fille, il déchaîne la curiosité des garçons et provoque le mariage de la belle.

La trame, sur laquelle Siddîq brode les comédies et les gestes de la vie, enveloppe avec les aventures de Zein un monde paysan riche de vie, comme les arrière-plans de nos fabliaux. La gouaille ne cesse de fouailler les travers des personnages de Noces, saisis dans le mouvement même de leurs appétits ou de leurs faiblesses, sans que jamais fasse défaut une espèce d'amitié profonde, ressurgie du monde romanesque de Tayyib Sâlah' au cœur du film, amitié au monde des hommes, tout naïf, navrant ou sordide qu'il puisse être parfois.Il y a,merveilleusement ponctuée de gags,traversée de scènes folles, une dynamique de générosité qui emporte les héros des Noces, et fait de Zein (l'étonnant acteur soudanais Alî Mahdy), capricant et imprévisible, le deus ex-machina d'une morale chaleureuse autant que satirique. Rien n'est simple dans cette œuvre, si forte et si belle, sur laquelle, après sa présentation à Cannes dans la Quinzaine des réalisateurs, il faudra revenir. Capable d'approcher avec superbe la tragédie (avec cette même attention personnelle portée au cadre et à la composition de groupes dont témoignait déjà **la Mer cruelle**, Khalid as-Siddîq réussit à passer sans cesse du drame à la comédie, du document à l'irréalisme. Les mariages au Soudan durent, dit-on, deux semaines, et chaque jour est une fête différente. De **Noces**, on peut dire que chaque séquence ouvre un enjeu inattendu, sur la nature du récit, fascinant échange de signes et de sens de la fable à la vie, de la vie à la fable.

Claude Michel Cluny

LES NOCES DE ZEIN (Ors Zein). Koweit-Soudan 1976. Ecrit, produit et réalisé par Khalid as-Siddiq, d'après le roman homonyme de Tayyib Sâlah. Images : Tawfiq Ameer et K. as-Siddiq. Procédé : Technicolor, techniscope. Son : Muneim Brâhima. Lumière : Haidar Kashef. Montage : M. Abduljawad. Maquillage : Adbulaziz Mansûr. Musique : K. as-Siddîq, Sulayman Jamil et Idriss Ibrâhim. Interpr. : Alî Mahdy (Zein), Tahyya Zarôg (Neima), Muhammad Khairy (l'Imân), As-Sunny Daf'allah (Seif ed-Din). Avec la participation de Ibrâhim Sulahy (Haneen). Distr. Siddiq Productions ; contact en France : Newin Productions.

Des milliers de cinéphiles
se sont déjà procuré
**TRENTE ANS
DE CINEMA BRITANNIQUE**
●
Pourquoi n'en feriez-vous pas autant ?

L'OMBRE DES CHATEAUX

Presque Rimbaud

Aujourd'hui, qu'est-ce que le réalisme et quels sont ses rapports avec le cinématographe ?

Souvent, le scénariste et le cinéaste élaborent une structure logique et bavarde qu'ils habillent de stéréotypes et d'images mimétiques de la réalité telle qu'elle leur est parvenue par les différents médias. Puis, sous couvert de poétique ou d'analyse, ils parfument le tout d'un naturalisme excitant propre à séduire le spectateur par son langage familier : la dénonciation arrosée de mensonges.

Ce cinéma existe en France et, sous couvert de messages politiques et sociaux,il continue d'infiltrer une idéologie équivoque dans la cervelle des spectateurs.

Un des thèmes favoris de ses mercantis, c'est l'enfance. Des romans d'Hector Malot aux **Chiens perdus sans collier**, mais aussi des **Quatre cent coups** de Truffaut au regrettable **Argent de poche**, l'enfance délinquante se vend bien. Qu'on la maquille de motivations socio-familiales ou de gentillesse ensoleillée, la monstruosité de la démarche est la même : l'enfant est un animal qui a besoin d'être éduqué par la société libérale pour retrouver la grâce et le bonheur d'être adulte.

Sur cette manière de représenter cinématographiquement les enfants, les metteurs en scène français n'ont jamais lésiné. C'est pourquoi la démarche de Daniel Duval mérite une attention particulière, en cela qu'elle détruit cinquante années d'imbécillités gommeuses ou lacrymales autour des *« verts paradis des amours enfantines. »*

L'Ombre des châteaux, c'est une histoire simple avec des gens simples qui pensent que dire la vérité suffit à être reconnus comme sincères par la société d'aujourd'hui. Donc, en une réponse où le masque se cautérise à droite comme à gauche, ils ne peuvent être que des perdants. Cependant, s'ils caressent un rêve, il leur importe peu qu'il soit vain ; ils essaient de le rendre réel, de le vivre jusqu'au bout. Ce rêve peut être seulement de vivre heureux entre frères et sœurs, ou de partir vers un Canada que la publicité rend alléchant ; peut-être aussi d'y emmener la petite sœur en la faisant s'évader de la prison religieuse et embaumée de verdure où les tribunaux l'ont bouclé.

Tiens, c'est presque Rimbaud : ces prolos cherchent la vraie vie.

Autour d'eux, l'oppression est permanente. Elle bouge et contamine tout le monde ; l'oppresseur comme l'opprimé qui est prêt à réprimer ou détruire dès qu'il trouve une faille chez son voisin, son semblable, son homologue de classe sociale.

Donc, ces deux frères kidnappent leur sœur — dit la bourgeoisie ; la sauvent — affirment les derniers hommes libres : que sont-ils donc réellement ces enfants qui vomissent devant les magouilles des adultes ?

En fait, **L'Ombre des châteaux** n'est pas l'histoire d'une adolescente-enfant et de ses deux grands frères, mais celle de l'enfance, aujourd'hui, une enfance qui pousse dans les terrains vagues et sait regarder le ciel ou la campagne sans imaginer les promotions immobilières ou les publicités au néon.

Inconsciemment, ces êtres-là sont la subversion — bien au-delà des consciences de partis ou de syndicats. Leur comportement (peut-être romantique et désespéré, mais peu nous importe) leur permet de tenter une escalade admirable : quitter l'esclavage.

Aujourd'hui, l'esclavage est partout, sournois, opaque, tentaculaire, et chacun s'y complaît en fonction des marges de fausses libertés qui lui sont octroyées.

L'OMBRE DES CHATEAUX. France, 1976. 1 h 30, couleurs. Réalisation et scénario : Daniel Duval. Images : Pierre Lhomme. Musique : Maurice Wander. Son : Michel Laurent. Montage : Jean-Bernard Bonis. Décors : Albert Raoul. Production : Camera One. Distribution : Planfilm. Interprétation : Philippe Léotard (Luigi), Albert Dray (Rico), Zoé Chauveau (Fatoun), Marcel Dalio (le père Renard), Stéphane Bouy, Yves Beneyton, Martine Ferrière, Jean Puyberneau, Louise Chevalier, Jean-François Chauvel, Philippe Duval, Clara Boulet.

Les personnages de Duval ne sont pas conscients de briser toutes ces chaînes, mais leur voyage est celui qui mène à l'extase de former une tribu où le bonheur est simple : un tour de manège, manger des biscuits et boire du mousseux.

C'était déjà ça. Vigo et **L'Atalante**. Duval et Vigo ont des points communs : la sensibilité juste et un anarchisme profond. De plus, ils sont de vrais cinéastes et non des tripatouilleurs de la misère des autres.

Noël Simsolo

Philippe Léotard et Marcel Dalio dans **L'Ombre des châteaux**.
« L'esclavage est partout, sournois, opaque, tentaculaire ».

Tendre sera la nuit...

Mais la première aube du film a la couleur des naufrages, le goût à tout jamais amer des renoncements. Au petit jour, une call-girl de Hong-Kong quitte l'hôtel où elle a subi — mais pas pour le fric — les renvois de whisky et de virilité d'une espèce de baroudeur amerloque, ou on ne sait quoi (qui mugit la *Marseillaise* en baisant : ancien d'Indochine ?). Pas pour le fric ; par faim d'aimer ? La nuit bascule dans le dégoût et l'irréparable solitude. Cette femme quitte donc l'hôtel, descend prendre un sampan, et regagne Kowlon. Livide de fatigue, et prise à partie dans la barque par une vieille femme dont rien du soliloque ne nous sera traduit. Le bras de mer est là dans l'aube comme le fleuve des morts...

Paul Rand, universitaire américain, arrive à Hong-Kong. Il a été prévenu par câble que son ex-épouse, Sonya, est dans le coma à la suite d'une tentative de suicide. Paul Rand est encore jeune ; il est traducteur de poésie. Il est soudain affronté à la mort d'une part de sa vie, à l'échec, à une sorte de désespoir rencontré comme une langue inconnue devant quoi il reste sans pouvoir, sans arme et, qui sait, sans refuge. La faim des femmes recommence le dialogue de l'éros avec la mort. Mais la preuve par le sexe dans une étonnante suite de scènes avec Marie Daems, qui ont l'accent d'une visite de don Juan chez Henry Miller, ne fait que renvoyer Paul Rand (Richard Jordan), dans la glace de sa chambre, à la moitié bêtement ignominieuse de lui-même (1).

Mais de lui-même il ne parle pas. Pierre Rissient n'explique pas la *fêlure* de son héros, fitzgeraldien par ce qu'il a de tendre et d'égotiste, par sa civilisation et par son déracinement... Dans les glaces ou les miroirs, dans le regard des autres — l'apparence opaque, lisse, sans prise, où il se réfléchit : Miss Lun, les filles de l'ascenseur — comment Paul Rand n'interrogerait-il pas alors, voyant monter *la ligne d'ombre* qui mange sa vie, le reflet de celui qu'il n'a pas encore choisi d'être ? Et des citations, brusquement, envahissent *l'image : « Je dois faire un pas nouveau dans la vie. Enfouissant la vérité dans mon cœur, je dois avancer en silence, avec l'oubli et le mensonge comme guides »* (2).

Les citations envahissent l'image comme peuvent le faire le vent, un cri, un éclairage — la peur, comme la tendresse. Rien de trop. Mais un art d'aller à l'essentiel : admirables plans brefs de visages entrevus, de gestes simples, dans le surgissement d'une foule, un crépuscule traversé de navires et d'avions longs-courriers, l'affleurement de la mémoire, la paix d'une galerie d'art — et chaque plan est pur comme un kakémono japonais baigné d'une lumière d'or. Rissient ne nous donne pas Hong-Kong à voir, mais à vivre ; il ne s'agit pas d'un décor, mais d'un espace, dévoré par les maux des grandes métropoles, où l'Asie déracinée (car, qu'est-ce que Hong-Kong ?) se collète avec le fric : *« le seul langage qu'on parle ici, c'est l'argent »* (all is money), dit un des interlocuteurs de Rand. Faire de l'argent, beaucoup d'argent ! Talleyrand le criait le soir du 18 brumaire : mais dans la bouche, dans la vie du Chinois de Rissient, où sont les valeurs ? Et Paul Rand, l'Américain envahi de culture européenne, s'entend expliquer par son hôte le commerce de faux objets d'art à destination des U.S.A. : *« L'Ouest se cherche une âme et je*

ALIBIS. (One Night Stand) Film français de Pierre Rissient (1976). Idée et scénario : Pierre Rissient, avec la collaboration de Kenneth White et Alfred Eibel. Image : Alain Derobe. Caméra : Daniel Vogel. Procédé : couleur. Script : Catherine Prévert. Monteurs : Bob Wade, Marie-José Chauvel, Sabine Mamou. Assist.-réal. : André Delacroix. Mixage : Maurice Gilbert. Prod. et distrib. Films La Boétie. Durée : 1 h 40. Interprétation : Richard Jordan (Paul Rand), Ting Pei (Anya), Tien Ni (Sonya), Mei Fung (Sandy), Tsang Kong (Arthur Tung), Ken Wayne (Harry Rabbit), Felicia Tam (la 1ère fille de l'ascenseur), Marie Daems (Colette). Au piano : Michel Barlier. Le « Hong Kong Blues » (extrait de « To Have and Have Not », le film de Howard Hawks) est composé et chanté par Hoagy Carmichael.

(1) Seule faille du film, techniquement remarquable et dont le montage rapide, la bande sonore, les cadres sont constamment en accord : le sous-titrage dont la maladresse masque la véritable nature, le ton, de toute l'aventure Richard Jordan / Marie Daems. Mais cela peut être corrigé.

(2) La mémoire des poètes ou la métamorphose du monologue intérieur... Mais ce film écrit avec le concours de l'écrivain anglais Kenneth White, est aux antipodes du film « littéraire ». Dante, Coleridge, Ezra Pound, *sont* la voix de Rand.

m'emplis les poches ». Mais vous, dira-t-il à Rand, vous êtes un idéaliste ! Sonya meurt, sans qu'il ait pu lui dire un mot. Il a rencontré sa petite fille. Tendre et belle comme ce qui ne peut être recommencé, sera la dernière nuit de Paul Rand.

One Night Stand est le premier long métrage de Pierre Rissient. C'est un film qui appelle moins de références qu'il suscite d'échos. Un étrange et très beau film d'amour et de mélancolie, écrit avec rigueur, avec une sorte de passion tenue secrète — regard d'un voyageur dans les textes qui font notre mémoire, regard d'un voyageur parmi les hommes. Ailleurs est aussi le lieu de *notre* aventure.

Claude Michel Cluny

VIOLETTE ET FRANÇOIS

Avec un rien d'amertume

On a l'impression que tout a été dit, écrit ou filmé, sur le couple et que pourtant ce sujet reste inépuisable. Jacques Rouffio, à son tour et comme tout le monde, y va de sa petite chanson, tranquillement, moderato cantabile, qui nous conte les ris, les jeux et les désarrois de Violette et de François, jeunes amants encombrés d'un gros bébé qu'ils firent longtemps avant de se marier. Ces amants-là peuvent nous émouvoir ou nous faire rire, susciter notre sympathie (le film ne fonctionne que dans ce sens) ou l'indulgence qu'astucieusement ils exigent, jamais ils n'éveillent vraiment l'intérêt ni la passion. Rien, dans cette comédie en demi-teintes, qui puisse surprendre le spectateur. Rouffio et Dabadie y vont sur la pointe des pieds pour nous parler de ce couple des années 70, passant d'un appartement à l'autre dans un Paris en perpétuelle destinée de démolition-rénovation, d'un travail à l'autre dans une société qui arrive tout juste à « stabiliser » son million de chômeurs, d'un magasin à l'autre où Violette et François (mais lui d'abord) s'approprient par chapardage et vol à l'étalage les produits d'une société de consommation dont ils sont, volontairement ou non, les exclus. Tout cela est montré bien sûr, mais avec une indolence propre à ne point trop effaroucher. Et qui vole un œuf dans une grande surface n'encouragera jamais les foudres du public. Sans doute Jacques Rouffio nous dit-il, par Violette et Françoise interposés, que l'on vit mal dans cette société-là. Ou plutôt, par euphémisme prudent, qu'on y est mal à l'aise. Sans oublier de souligner que ce sont *eux* qui y sont mal à leur aise. Le potentiel d'exemplarité sous-jacent à cette chronique (amusée) des pauvres amants modèle parisien 1976 s'édulcore de lui-même ; Violette et François n'apparaissant plus que comme des cas d'espèce et d'une espèce tout à fait particulière, celle des marginaux. Ils ne sont victimes de la société *que* dans la mesure où ils en refusent les règles. Corollairement, si le couple qu'on nous montre se trouve dans cette situation, c'est que finalement il l'a bien voulu. D'où le hiatus entre le réalisme de la mise en scène, laissant affleurer sans cesse les contraintes de la société et l'autre pente du récit, plus proche de la pure comédie sentimentale (avec les conventions que cela suppose) et de l'anecdote érigée au niveau du thème — toutes choses que Godard avait déjà tentées, de propos plus délibéré, mais sans plus de succès, dans **Une femme est une femme.**

Il serait vain, toutefois, de prendre trop au sérieux un film qui n'a d'autre ambition que de plaire — et je ne l'entends pas ici en mauvaise part. Ce qu'a voulu Jacques Ruffio, c'est à l'évidence nous montrer la liberté d'un couple, ou mieux un couple en liberté, se mouvant avec plus ou moins de bonheur, dans un monde aliénant, et, à l'intérieur de ce couple, ce qui l'unit, — cette drôle de liberté qu'ils

VIOLLETTE ET FRANÇOIS. France, 1976. 1 h 38. Réalisation : Jacques Rouffio. Scénario et dialogues : Jean-Loup Dabadie. Images : Andréas Winding. Son : William Robert Sivel. Montage : Geneviève Winding. Musique : Philippe Sarde. Costumes : Catherine Leterrier. Productions : Président Films - FR3. Distribution : Gaumont. Interprétation : Isabelle Adjani (Violette), Jacques Dutronc (François), Serge Reggiani, Lea Massari, Sophie Daumier, Françoise Arnoul.

ont revendiquée, au départ, dans un fracas de porcelaine brisée, lorsque Violette rompt avec la bourgeoisie de son milieu — et ce qui le sépare : François qui prend lentement conscience que le jeu (et toutes ses attitudes, maintes fois décrites dans le film) ne suffit pas au bonheur. Le passage du ludique au romantique, avec comme dirait Baudelaire, une bonne dose de spleen, donne enfin au film son amertume et, sans doute, sa plus juste tonalité. **Violette et François** (qui nous avait d'abord séduit par le brillant des jeux des personnages, très adroitement servis, par l'interprétation d'Isabelle Adjani et de Jacques Dutronc) apparaît alors pour ce qu'il est, un film mineur mais attachant, un tout petit peu moins inoffensif qu'il n'y paraissait de prime abord, et sous ses aspects primesautiers et charmeurs, avec un trait de gravité qui vaille, un temps très bref, qu'on s'y attarde.

Tristan Renaud

CHARLOT, LE GENTLEMAN VAGABOND

Les accusateurs en accusation

Le film commence par une anthologie. Voici l'inauguration du groupe de statues des **Lumières de la Ville**, le patineur aux yeux bandés des **Temps modernes**, et, je ne cite plus les références car ces plans sont devenus de grands classiques, la rencontre avec la jeune aveugle, la dégustation de la godasse usagée, la machine à manger pour ouvriers qui travaillent à la chaîne, les deux méprises de Monsieur Verdoux, la merveilleuse danse des petits pains...

Bien sûr, il manque d'autres morceaux choisis ; nous les attendrons au fur et à mesure que l'on évoque les principales étapes d'une biographie chronologique faite de documents d'époque commentés par une voix off.

Au départ, le film semble donner dans le didactisme : l'enfance au sein d'un univers à la Dikens... Et ici on place la séquence du **Kid** où l'on voit l'enfant des rues casser les carreaux et tromper la vigilance d'un flic. Dès lors, l'architecture du film est affirmée : à chaque moment essentiel d'une vie hors série, le réalisateur accotera un extrait qui explique l'inspiration du moment, fortement motivée par les événements familiaux, économiques ou politiques.

On assiste donc à l'arrivée de Chaplin aux USA, à ses débuts chez Mack Sennett, à la naissance du personnage de Charlot et de son mythe, à la campagne qu'il mène en faveur du camp allié au moment de la première guerre mondiale, à la fondation des « Artistes Associés ». Le film vaut alors pour la richesse et l'originalité des documents présentés : la grandiose réception de Londres en 1921, l'extraordinaire omniprésence de Chaplin sur le plateau de tournage, alors qu'il mime pour chaque acteur le jeu de scène qu'il exige (on dit qu'il avait ainsi joué tous les rôles de ses films), ses rencontres avec Churchill. On voit même s'animer la célèbre photographie qui groupe les quatre fondateurs des Artistes Associés : Charlie Chaplin, Douglas Fairbanks, Mary Pickford et le grand Griffith.

Après cette ouverture proche du montage documentaire, le film prend bientôt une autre allure. En contrepoint d'un vibrant hommage au génie créateur de Chaplin, il s'érige en pamphlet qui porte tous ses coups contre une Amérique puritaine, mesquine et conservatrice qui va persécuter jusqu'à l'exil l'un des plus grands génies de notre siècle.

On ne retiendra plus comme événements essentiels de cette biographie que les sordides démêlés juridico-conjugaux qui opposèrent Chaplin et Lita Grey, le mariage avec Paulette Goddard, le scandale Joan Barry et le procès injuste en reconnaissance de paternité, le mariage avec Oona O'Neill, le conflit avec les ligues puritaines, les campagnes de presse hostiles. Mais surtout on assiste à

CHARLOT, LE GENTLEMAN VAGABOND (THE GENTLEMAN TRAMP). USA, 1976. 1 h 18. Scénario et réalisation : Richard Patterson. Scènes de films écrits et dirigés par Charlie Chaplin. Musique de Charlie Chaplin. Images : Nestor Almendros. Montage : Richard Patterson. Son : Jean-Pierre Ruh Effets sonores : James Nelson. Documentation : Thelma Schaverien. Production : Bert Schneider. Distribution : Trinacra. Avec les voix de Laurence Olivier, Walther Matteau, Jack Lemmon, commentaire français dit par Claude Giraud.

l'incessant combat de Chaplin pour les valeurs d'humanisme, de tolérance et de liberté. La rencontre entre les éléments de biographie et les extraits de films sont parfois d'une grande éloquence. Je pense au montage qui unit la péroraison de l'avocat de Joan Barry et le réquisitoire de l'avocat général qui réclame la tête de Monsieur Verdoux. Ou au démaquillage du Calvero des **Feux de la Rampe**, qui fait suite aux agissements de la commission des activités américaines du sénateur McCarthy. Parmi les inquisiteurs les plus actifs, on reconnaît un Nixon tout jeune. (il est, à chaque séance, copieusement sifflé et conspué par de nombreux spectateurs). On comprend mieux ce règlement de comptes qu'a été pour Chaplin un film comme **Un Roi à New York**, avec comme point culminant l'arrosage burlesque de tous ces fascistes qui s'affublaient du masque de la démocratie.

Finalement la vie de Chaplin, telle qu'elle apparaît dans cet hommage filmé, n'aura été qu'une cascade de brimades venant d'un pays qui prend seulement conscience de la terrible injustice qu'il commettait au nom de valeurs périmées et nocives. Cette démonstration qui ne cache pas par sa partiabilité est parsemée des morceaux d'anthologie les plus beaux, toujours en situation : notamment la fin sublime des **Lumières de la ville**, la folie de l'ouvrier des **Temps modernes**, la séquence chantée de ce même film, le globe terrestre et le discours aux hommes du **Dictateur**, l'exécution de **Monsieur Verdoux**, le « Je marche » des **Feux de la rampe**. Certaines omissions sont impardonnables, celle du **Pélerin** et celle de l'**Opinion publique** qui auraient dû illustrer efficacement son éternel combat contre l'hypocrisie.

Charlie Chaplin dans **Charlot, gentleman vagabond.**
Entre la maladresse attendrissante du cinéma amateur et le reportage familial style *Paris-Match*.

Or l'Amérique s'est donné bonne conscience au cours d'une cérémonie d'exorcisme, la remise d'un Oscar spécial en avril 1972. Les reporters étaient là, au milieu de l'establishment d'Hollywood, alors que Jack Lemmon demande au public huppé de reprendre en cœur un ancien succès musical de Chaplin. Les intentions du film n'en apparaissent que mieux si l'on sait que le producteur du film, Bert Schneider, (celui de **Easy Rider** et d'un document très engagé sur la guerre du Viet-Nam, **Le Cœur et l'esprit**) a été, lui aussi, victime d'un boycott de la part des grandes firmes américaines. Comme Chaplin en 1952. Richard Patterson et Bert Schneider ont cru bon de clore leur hommage-pamphlet par une série de documents qui montrent Chaplin vieilli dans sa retraite en Suisse. Cela se situe à mi-chemin entre la maladresse attendrissante du cinéma amateur et le reportage familial style Paris-Match. Un déluge de bons sentiments déferle sur les souvenirs immédiats du film, c'est un peu dommage. Mais précisons bien que cette fin n'altère que très peu l'intérêt qu'on peut prendre à voir tous ces documents. Ils permettent de mieux comprendre les grands thèmes d'inspiration de cet émigrant britannique chassé par Hollywood.

Raymond Lefèvre

PASCAL DUARTE

Régressif et niais

Pascal Duarte est un film d'une grande beauté formelle. Ce n'est pas exceptionnel ; ce qui l'est, par contre, c'est sa rigueur à tous niveaux — cadrages, couleurs, mouvements des corps, élocution.

Beaucoup de gens semblent penser que ce terrain peut seul suffire pour appréhender le film. Etrange erreur : l'analyse de la forme, il est donc encore nécessaire de le préciser, n'a de raison d'être que dans la prise en charge que la forme fait du sujet — c'est même précisément pour cela que la forme est, d'une part, multiple et, d'autre part, ce qui n'est pas le cas du sujet, déterminante.

Le sujet de ce film (sur lequel se greffent diverses incidences qui convergent toutes vers lui) est une condamnation de la peine de mort — pratiquée à la fin sur le personnage principal. Et l'élément de choc du discours (l'élément central donc) est la mise à mort, en direct, *en vrai*, et pour cette fiction, d'animaux.

Non seulement la mise à mort d'animaux n'est pas secondaire dans **Pascal Duarte,** mais il est certain que le cinéaste ne peut l'avoir choisie que pour le caractère insoutenable et « jusqu'auboutiste » qu'elle représente. Ce caractère lui confère bien évidemment valeur de référent essentiel du sens du film.

Or ce choix est irrecevable. A cela, au moins trois raisons fondamentales :

1) Le cinéma, et surtout dans ses rapports avec la mort, est fait pour la vie et non contre elle. Tuer des animaux pour le besoin d'une fiction (ce qui n'a rien à voir avec le fait, relativement fréquent d'ailleurs, d'y intégrer une scène « documentaire » d'abattoir ou de massacre — c'est-à-dire l'image d'une tuerie qui aurait eu lieu de toute façon et qui est utilisée dans les films à des fins d'émotion facile) est un acte déontologiquement anti-cinématographique.

2) Avoir recours à un procédé de « réel » direct pour étayer un discours d'un autre type de réel (le spectacle) relève dans un premier temps de la confusion : il s'agit de faire appel à un type de réaction que la mise en place du discours s'est avérée impuissante à provoquer. En l'occurrence, il ne peut s'agir que de *l'apitoiement*. Ainsi, la faiblesse du processus d'écriture — confusion des signes du réel — a pour corollaire la crapulerie du sens — un condamné à mort est pitoyable.

PASCAL DUARTE. La Familia de Pascal Duarte. Espagne, 1976. 1 h 40. Réalisation : Ricardo Franco. Scénario et dialogue : Ricardo Franco, Elias Querejeta et Emilio Martinez, d'après le roman de Camillo José Cela. Images : Luis Cuadrado. Décors : Antonio Belizon. Musique : Luis de Pablo. Montage : Pablo G. del Amo. Productions : Elias Querejata Producciones Cinematograficas. Distribution : Lugo Films. Interprétation : José Luis Gomez, Paca Ojea, Carmen de Léon, Pedrin Fernandez, Eduardo Calvo, José J. Hinojosa, Francisco Casares, Hector Alterio.

3) Si malgré ces considérations on estime que le jusqu'au boutisme peut avoir par les temps qui courent valeur de prise d'attention auprès des spectateurs blasés, il est alors évident que la seule façon d'être cohérent et honnête aurait consisté à opérer une vraie mise à mort du comédien.

Ainsi, dire que mettre à mort un animal pour le besoin d'une fiction est immoral, n'est pas suffisant : ça ne l'est que parce que c'est plus généralement affaire d'impuissance cinématographique et idéologique. Les pâmoisons cyniques devant une telle « audace » ne sont guère que le signe d'un rapport bien pauvre et bien peu compromettant à la transgression.

En un temps où le cinéma prend de plus en plus fermement conscience de son réel propre, rarement comme dans ce film régressif, minable et niais, il a été aussi patent que sens et écriture ne font qu'un.

Jacques Grant

OH ! SERAFINA

Caricature au vitriol

OH ! SERAFINA. Italie 1977. Réalisateur : Alberto Lattuada. Scénario : Giuseppe Berto, Alberto Lattuada, Enrico Vanzina, d'après le roman de Giuseppe Berto. Photo : Lamberto Caimi. Montage : Sergio Montanari. Décors : Vincenzo Del Prato. Musique : Fred Bongusto. Production : Rizzoli Film. Distribution : Films Jacques Leitienne. Technicolor. 1 h 30. Interprétation : Renato Pozzeto (Augusto), Dalila Di Lazzaro (Serafina), Angelica Ippolito (Palmira), Gino Bramieri (Le maire) Lilla Brignone (Rosa), Fausto Tozzi (Vigeva), Marisa Merlini (Belinda), Aldo Giuffre (Caroniti), Ettore Manni (Vitali) Jean-Claude Verne (le frère de Serafina) etc...

Alberto Lattuada met en scène une fable écologique sur le thème de la lutte du pot de terre contre le pot de fer. Entre l'amoureux de la nature et les passionnés du profit.

D'un côté, Augusto, lointain parent de Saint François d'Assise. Il protège les oiseaux, il leur parle et comprend leur langage ou leurs chants révolutionnaires, il déteste la matière plastique, il se déplace à bicyclette et s'extasie sainement devant l'architecture parfaite d'un cul superbe. Cette vision exaltante l'amènera d'ailleurs tout droit vers un enfer conjugal qu'il ne méritait pas. Augusto est une sorte de Candide de l'écologie, malheureusement condamné par sa contradiction interne : il est en même temps patron d'une petite usine de boutons qu'il refuse de moderniser pour préserver son cher parc à volatiles.

De l'autre, les requins de la libre concurrence, symbolisés par Palmira une épouse aussi belle que cupide ; elle connaît le pouvoir de son sexe qu'elle met sans vergogne au service du profit et de la modernisation. Elle règne sur les rouages du système : technocrates ambitieux, médecins conformistes et serviles, fonctionnaires corrompus (avec un maire savoureux qui enlève jambe et bras orthopédiques, ... et dentier, avant de rendre hommage à une Palmira décidément prête à tous les sacrifices.)

Dès les premières séquences, nous retrouvons le grand Lattuada, pourfendeur des valeurs répressives et caricaturiste au vitriol. Ses traits d'humour sont toujours aussi vifs et tranchants. Son irrespect mordant prend pour cible le mariage, la famille, l'arrivisme vénal, la coalition des calculs égoïstes et les procédés légaux de l'internement abusif.

Car l'amoureux de la nature ne peut être qu'un fou dans notre monde industrialisé. Nous assistons alors à la lente et inexorable fermeture du piège qui se referme sur Augusto, et qui l'amènera le plus légalement du monde parmi les pensionnaires d'un asile psychiatrique.

Mais, à partir de ce moment, Alberto Lattuada change sa manière de faire. S'orientant vers la bouffonnerie poétique, il fait de son asile une sorte de mini-fosse aux serpents qui n'échappe guère aux clichés du genre. C'est là que le saint aux oiseaux tombe amoureux de la Pasionaria du gauchisme, Serafina, ravissante fille de famille aux yeux bleus. L'amour fou.

Malheureusement, cette partie du film est hachée par des flashes-back explicatifs destinés à nous faire découvrir la véritable

personnalité de Serafina. Le procédé est usé, il alourdit considérablement une ligne dramatique qui avait su provoquer une large adhésion du public.

Toutefois, le côté sympathique du scénario nous incite à l'indulgence et nous serons finalement récompensés par le très beau plan de l'épilogue : un attelage qu'on croirait sorti d'une peinture surréaliste, traverse Milan, capitale italienne de la pollution urbaine. L'extravagance tonique de l'image devrait faire oublier les quelques longueurs et insistances du film.

Raymond Lefèvre

L'AUTRE FRANCE

. . . ou la France des autres

L'émigration et ses problèmes semblent être,ces dernières années, le cheval de bataille de nos gouvernants : depuis l'arrêt officiel de l'émigration entre l'Algérie et la France, tout a été apparemment mis en place pour créer une situation viable aux travailleurs immigrés : fondation d'un Secrétariat d'Etat spécialement chargé des affaires des travailleurs immigrés,action du FAS (fonds d'action sociale qui reverse sous forme « d'action culturelle » la différence de taux d'allocations familiales entre les sommes touchées par les immigrés et ce qu'ils toucheraient dans leur pays)... Faire de la culture sur le dos des travailleurs. Notre société n'en est pas à une contradiction près.

C'est de cette masse exploitée qu'Ali Ghalem, auteur de **Mektoub**, lui-même ancien travailleur, nous entretient dans son nouveau film, **l'Autre France**. Cette autre France est celle de trois ouvriers et plus particulièrement celle de Rachid, et de sa prise de conscience, on pourrait dire de sa politisation, au cours des luttes qu'il doit mener avec ses camarades pour survivre ici.

C'est dans la vie quotidienne faite d'insécurité, de solitude, d'absence de loisirs, de misère sexuelle, d'exploitation (et pas seulement de la part des Français, mais aussi des marchands de sommeil, indicateurs flics de leurs compatriotes auprès de la police française), que Rachid découvre, grâce à la solidarité de certains de ses camarades de travail, la force de lutter contre l'exploitation d'un patronat avide de sa force de travail et de celle de ses compagnons.

La force de ce film tourné sans moyens ou presque, vient de la vérité de chaque instant, de chaque situation : au gré des séquences, sans forcer la dose, ni minimiser les facettes multiples du racisme et de l'exploitation d'une classe (les intellectuels maghrébins souffrent infiniment moins du racisme et de l'exil... et pour cause...) ; nous suivons l'itinéraire de Rachid ; son acceptation passive lorsqu'il est renvoyé de l'usine de textile, dans le Nord de la France, pour une raison « de compression de personnel », puis son intégration à la lutte qui s'achève par une grève, et le renvoi « dans ses foyers », du leader syndicaliste.

Aucun paternalisme, mais regard lucide, constat d'une mécanique ; celle d'un pays capitaliste aux rouages bien huilés.De ce point de vue,le dernier plan est fort explicite : tandis que le meneur de la grève est emmené par les flics à la gare de Lyon, on voit un immigré, nouveau venu, le regarder, éberlué, valise de carton pâte à la main; il arrive, et vient prendre la relève dans la chaîne infernale. A son tour de souffrir et d'être exploité !

On regrette parfois que ne soient dites certaines choses, quant à la responsabilité « des gouvernements » de cette situation,mais ce film,loin d'être didactique,touche droit au cœur par sa lucidité; nous

L'AUTRE FRANCE. France, 1975. 1 h 20. Réalisation : Ali Ghalem. Scénario et Dialogues : Ali Ghalem, Jacqueline Narcy. Images : Jean Charvein. Son : Bernard Ledu. Montage : Nicome Grob, Alain Brugier, Sabine Mamou. Lusique : chanson - Ya Rayah - de Dahmane el Harrachi interprétée par Amrami Abderrahmane. Interprétation : Ahmed Taybi (Rachid), Salah Teskouk, Mohamed Abaid, Mahied Ine Abdelkader, Djelloul Beghoura, Bekate, Mahmoud Benyacoub, Evelio Gil Bolivar, Tahar Cheriaa, Jean-Philippe Derueda, Hassan Fall, Roger Joligars, Nejmaddine Karaoui, Yves Peron, Chcil Sahli, Salah Saighi, Abderahmane Sfaxi, Marie Constance Souvignier, Yanis Tsikis, Monique Verite, Gérard Zeidman, Mahmoud Zemmouri, Jean-Loup Bourel, André Rouille, Michel Wahl, Djanet Lachmet, Ahmed Mazouz.

n'apprenons rien, direz-vous, que nous ne sachions déjà, certes ! Espérons que d'autres réalisateurs trouvent les moyens financiers et la force pour dire plus violemment encore que cela doit changer.

Anne-Marie Lallement

LE COUPLE TEMOIN

De qui ?
De quoi ?

La science, pour inquiéter, se doit d'être parée des signes de l'étrange. La comédie pour amuser, doit se fonder sur la reconnaissance, sur la perception immédiate de signes familiers. Le Couple **témoin** de William Klein passe tour à tour, de l'une à l'autre démarche. De l'esprit science fiction sociologique à la parodie de chansonniers.

Un couple de Français moyens est choisi pour être l'objet d'études de comportement. Ils sont donc installés dans un appartement où leur vie, leurs réactions sont surveillées jour et nuit par deux scientifiques. Ils doivent se soumettre à des tests, répondre à des questionnaires, ils sont donc mis en fiche. L'opération est suivie par le journal télévisé... et par le ministre de l'avenir qui leur rend visite pour déjeuner. L'expérience se termine (en pirouette) prématurément après que le couple témoin a été pris en otage par un commando d'enfants (l'avenir).

Au-delà des intentions, sans doute louables, de William Klein de dénoncer la mise en fiches des personnalités et la surveillance policière (policière justement, non pas scientifique, même si les instruments le sont) de notre société actuelle (précisions ?), l'effet produit par le film est loin d'inquiéter. Les garde-fous des conventions, du style et du genre sont même là et bien là pour rassurer.

Le futur : forcément dépeint en blanc (combinaisons, appartement, ustensiles divers) d'autant que l'idée d'observation clinique est à la base du scénario). Nous avons droit à toute une série d'appareils : électrodes, cadrans, écrans-télé de contrôle, informatique, auxquels le spectateur est censé ne rien comprendre, mais qu'il doit reconnaître : ce sont les attributs de l'expérience. Reconduction du cliché, des instruments maléfiques, du progrès incompréhensible au bon sens, de la science inquiétante. La réflexion théorique et politique, en ce domaine, a heureusement bien avancé et aujourd'hui on ne pose plus la question :à quoi sert la science ? mais,à qui ? Aujourd'hui et demain. Et là bien sûr le film de William Klein est moins clair. Un vague ministère, un conseiller américain interprété par Eddie Constantine, c'est tout dire. La société, la nôtre, est évacuée. Le film se déroule à 90 % en vase clos, dans l'appartement témoin. On se retrouve donc devant un film de conception essentialiste, montrant les choses « en soi », en dehors de tout contexte

La dénonciation n'ayant pas affiné sa visée et n'ayant pas déterminé son but, il restera à frapper tous azimuts. D'où l'esprit chansonnier qui prend forcément le dessus. La consommation, que certains semblent penser comme *le signe évident* de notre civilisation, est donc fustigée. Les objets-gadgets de la cuisine féminine sont peu à peu détruits. Le minsitre est présenté beau parleur, un peu plat, (analyse évidemment dérisoire de l'appareil d'Etat pour un film qui se veut politique). Les sondages sont ridiculisés, le couple n'arrivant pas à se décider à répondre entre « assez heureux », « pas malheureux », « pas trop malhereux ». Le trait est juste mais un peu court. Seuls moments de vérité (toujours bien sûr au niveau superficiel » : la caricature du présentateur de télé.

Une seconde histoire se déroule parallèlement à ce portrait social, celle du couple. L'approche est identique, les travers et les

LE COUPLE TEMOIN. France, 1975. 1 h 40. Réalisation, scénario et dialogues : William Klein. Images : Philippe Rousselot. Son : Henry Moline. Montage : Valérie Mayoux. Musique : Michel Colombier, ballades chantées par Hughes Auffray. Production : Films Paris-New York, INA, Artco Films (Suisse). Distribution : Plan Film. Interprétation : André Dussolier (Jean Michel), Anémone (Claudine), Zouc (la technicienne), Jacques Boudet (le technicien), Georges Descrières (le ministre de l'avenir), Eddie Constantine (Dr Goldberg), André Penvern (le speaker télé).

petits défauts que chacun peut reconnaître (sans doute les a-t-il vécus). Quelques phrases sur le travail de l'homme et celui de la femme, domestique. Mais comme dirait Aragon, il s'agit seulement là de digressions.

Le film de William Klein tend à faire procès de la responsabilité individuelle. Celle des intellectuels scientifiques, celle aussi des français moyens qui acceptent de se laisser manipuler. Le fameux couple bourreau /victime est reconstitué et nous ne sommes pas loin de l'idée de plaisir dans l'aliénation, dans la soumission. Nous sommes donc tous responsables de notre situation (ce qui est juste), mais si l'on suit le film, il ne nous reste plus pour nous en sortir qu'à nous colleter avec notre scientifique préféré : médecin, sociologue, technicien. Inutile de dire que comme le fait le personnage du film : les ministres (et autres) se frottent les mains.

Jean-Pierre Le Pavec

L'HERITAGE

Morale à vendre

L'Héritage confirme la prédilection de Mauro Bolognini pour les adaptations d'œuvres littéraires, comme il nous ramène une fois encore à l'Italie du dernier quart du 19è siècle. Italie morcelée, dévorée par la misère, en proie aux affairistes, au désir effrené de survivre dans un climat de corruption et de médiocrité, traversé par les muets éclats de rage des vaincus : au regard des ouvriers congédiés par Gregorio Ferramonti, au début de **L'Héritage,** correspond le regard jeté par Irène sur ses vainqueurs, les représentants de « la médiocrité triomphante », à la fin du film. Mais ceux qui se battent dans **Matello,** comme les mitrons méprisés par le vieux Gregorio Ferramonti, sont aussi les frères de la petite putain brisée de **Bubu** ; celle qui est vaincue dans **L'Héritage** n'aura pas réussi, comme dans **La Viaccia,** à arracher aux vivants ce que la mort possède. Elle non plus ne parvient pas à échapper à son milieu. Mais si la courbe de **L'Héritage** est celle de **Bubu,** la prostitution cynique de Dominique Sanda n'a pas été plus payante in fine que l'abandon animal d'Ottavia Piccolo à un destin tout tracé... La victoire de la pègre est ici celle des « honnêtes gens » qui ont l'oreille du monde, et qui ne sont si « honnêtes » que parce qu'ils ont pratiqué d'astucieuses magouilles. On perçoit, dans toute la seconde moitié du film, l'écho des coups de Bourse et l'odeur d'égoûts parlementaire de la Rome des années 85-90. L'éclairage s'est déplacé, qui nous montre à table une classe moyenne venue de peu, et dont la voracité, l'appétit de pouvoir et d'argent, tendent à faire du royaume (méprisé) leur propre boutique, laïque si possible, et en tout cas d'un bon rendement. La course à l'argent et la révolte pour la dignité — qui déviera parfois : et qu'est-ce qui sépare Ottavia Piccolo dans **Bubu** de Dominique Sanda ici ? —, mènent les personnages de Bolognini qui appartiennent à cette espèce de comédie sociale. Le devenir de Metello, c'est aussi la dignité par la sécurité de classe : on a vu, dans **Rocco et ses frères** (Visconti) le Sud se jeter sur les traces des pauvres du Nord qui ont « réussi »...

Cinéaste inspiré par la littérature — il faudrait écrire : par la peinture aussi violemment, profondément —, Bolognini ne théorise pas et qui le lui reprocherait ? Sa *peinture* de l'époque nous parle suffisamment clair. Il y a quelque chose de balzacien dans la mise en

L'HERITAGE (L'Eredita Ferramonti), film italien de Mauro Bolognini, 1975. Sc. de Ugo Pirro et Sergio Bazzini, d'après le roman de Gaetano Carlo Chilli (éd. Einaudi). Photo : Ennio Guarnieri. Procédé : couleur. Dir. artistique : Luigi Scaccianoce. Costumes : Gabriela Pescucci. Mont. : Nino Baragli. Caméra : Maurizio Scanzani. Musique : Ennio Morricone. Durée : 120'. Flag Production. Distrib. : Marceau Cocinor. Interprétation : Anthony Quinn (Gregorio Ferramonti), Dominique Sanda (Irène Curelli in Ferramonti), Fabio Testi (Mario), Luigi Proietti (Pippo), Adriana Asti (Teta), Paolo Bonacelli (Paolo Furlin)...

place des héros d'un monde qui change et cherche le temple le plus propice à l'adoration de ses veaux d'or. Tout ce qui est humble est rejeté, laissé à l'abandon, par la classe nouvelle : la boulangerie que les fils dédaignent, la quincaillerie : le petit commerce cède la place à la bureaucratie, le commerce aux trafics... Avant d'être piégé par sa belle-fille, Ferramonti n'a plus d'interlocuteur, que le guichet de sa banque. Au moins finira-t-il heureux... L'astucieuse (l'aventurière, eût-on dit si elle avait changé de *milieu*) belle-fille du boulanger a trop sous-estimé ses comparses — elle perdra. Sa froideur de statuette de Barbedienne pour pendule de cheminée sert ici une comédienne généralement peu convaincante. Face au bellâtre sensible bien dessiné par Fabio Testi, et aux tics calculés d'Anthony Quinn, la moue prognathe de Dominique Sanda n'inspire justement aucun sentiment : glacée comme l'arrivisme (1). Ce n'est pas elle, pourtant, la future petite bourgeoise : mais le couple qui a besoin de trouver quelque part une morale, le commis de bureau candidat à la députation et sa garce d'épouse, la morale étant achetée avec la réussite... Dans la Rome pluvieuse encombrée par les fiacres, Bolognini a recomposé avec un art parfait un de ces épisodes romanesques qui sont aussi, liés l'un à l'autre, l'histoire des sociétés. Ce merveilleux **automne** nous en avait donné un écho plus contemporain, qu'orchestrait, encore et toujours, l'argent...

Claude Michel Cluny

---

(1) Grand Prix d'interprétation à Cannes l'an dernier. C'est peut-être la mauvaise raison qui nous vaut la chance de voir **L'Eredità Ferramonti**, l'œuvre de Bolognini arrivant sur les écrans français dans le plus grand désordre. Et quand verra-t-on le capricant, le délicieux **Chevalier de Maupin** ?

Anthony Quinn et Dominique Sanda dans **L'Héritage.**
Glacée comme l'arrivisme.

PICNIC A HANGING ROCK

L'ici et l'ailleurs

Un texte préliminaire précise les données exactes d'un fait divers qui, en Australie, allait devenir une énigme mémorable. Le 14 février 1900, jour de la Saint-Valentin, un groupe de collégiennes partit pour un pique-nique organisé à Hanging Rock, pittoresque site géographique situé à quelque soixante kilomètres de Melbourne. Certaines d'entre elles ne revinrent jamais. Leur disparition n'avait laissé aucune trace...

Ces faits étranges inspirèrent la romancière Joan Lindsay et servirent d'éléments de scénario au réalisateur australien Peter Weir à qui nous devons un film fantastique injustement méconnu : **The Cars that ate Paris (Les Voitures qui ont mangé Paris).**

Picnic à Hanging Rock sort maintenant sur nos écrans, après un passage au Festival de Cannes, une consécration au Festival de Taormina, en Sicile (Charybde d'Or, c'est-à-dire le Grand Prix) et un passage au Festival de la Rochelle en 1976. Il a été annoncé par une interview remarquable parue dans *Stars-System* (N° 1), revue qui a beaucoup œuvré pour la promotion de Peter Weir, réalisateur non-conformiste pratiquement ignoré du public français malgré une filmographie fort intéressante (6 courts métrages, 2 moyens métrages et 2 longs métrages).

Picnic à Hanging Rock ravira tous ceux qui sont attirés par les phénomènes paranormaux et parapsychologiques, tous ceux qui pensent que certaines disparitions inexpliquées peuvent être le fait d'un passage vers l'« ailleurs », c'est-à-dire vers un monde qui échappe à toutes nos coordonnées logiques et aux cadres spatio-temporels de nos représentations. Il s'agit bien d'un fantastique de l'« en deçà », assez proche des miroirs d'Alice ou de cette histoire qu'on rappelle volontiers lorsqu'on évoque le scénario du film de Weir : des soldats britanniques en manœuvres dans une lointaine contrée furent intrigués par une nappe de brouillard absolument immobile. Ils la traversèrent, mais on ne les revit jamais plus, comme s'ils avaient été happés par une puissance mystérieuse, volatilisés dans un « ailleurs » pour on ne sait quelle autre mission.

Ici, il s'agit de jeunes filles. Toutes ravissantes, sauf une. La caméra les présente superbement dans le contexte d'une école de luxe marquée par l'esthétique datée de l'ère victorienne. Les effets photographiques sont d'une perfection qui dépasse de loin les essais de David Hamilton, auquel on pense souvent. Profils impeccables sur fond de bouquets ; magnifiques chevelures blondes penchées sur de vieilles cartes dentelées servant d'herbiers ; visages réfléchis dans les miroirs ovales ; bibelots précieux et gravures académiques ; corsets sous robes blanches ; larges chapeaux à ruban ; portrait pompier de la Reine Victoria...

Et dehors, un paysage magnifique avec fleurs jaunes et herbes roussies par le soleil de février.

C'est alors qu'il faut éviter un contresens majeur : celui de ne voir dans cette joliesse qu'un effet gratuit de calligraphie (même si quelques excès sont regrettables, comme certains ralentis inutiles). L'élégance formelle des lignes et des rapports de couleurs, joue un rôle déterminant dans le langage cinématographique que choisit Peter Weir. Et, comme il le déclare dans l'interview parue dans *Stars-System* : *« J'ai surtout pensé aux photographies de Lartigue, notamment aux premières épreuves en couleurs. Je les ai montrées à l'opérateur en lui demandant d'en retrouver les éclairages et les teintes. Et j'ai essayé de me servir de la beauté en tant que puissance. La beauté est pleine de violence, de sexe, de passion. »*

PICNIC A HANGING ROCK. Australie, 1955. Réalisation : Peter Weir. Scénario : Cliff Green, d'après le roman de Joan Lindsay. Photo : Russell Boyd. Son : Don Connelly. Décors : David Copping. Musique : Gheorghe Zamphir. Production : Picnic Production PTY. Hal et Jim Elroy, Patricia Lovell. Distribution : Planfilm. Eastmancolor : 1 h 55. Interprétation : Rachel Roberts (Mrs Appleyard), Dominic Guard (Michael Fitzhubert), Helen Morse (Melle Poitiers), Jacki Weaver (Minnie), Vivean Gray (Miss Mc Craw), Kirsty Child (Dora Lumley), Anne Lambert (Miranda), Karen Robson (Irma), Jane Wallis (Marion), Christine Schuler (Edith), Margaret Nelson (Sara), John Jarratt (Albert), Ingrid Mason (Rosamund) etc...

La beauté du monde clos des jeunes filles en arrive à se fondre dans la splendeur d'une nature aux merveilleuses teintes impressionnistes. Nous assistons à une véritable prise de pouvoir de cette nature sur des adolescentes enfin révélées à ce que Peter Weir appelle « la vraie vie ». Celle qu'exprime la musique de la flûte de Pan, celle des êtres de la terre, les fourmis et les serpents. Pour mieux vivre cette communion avec la nature, les jeunes filles enlèvent chaussures et bas. Le contact des pieds nus avec la terre rend plus impérieuse la mystérieuse attirance vers le rocher volcanique percé d'un labyrinthe de galeries et de cavernes. Cette évasion vers l'« ailleurs » n'a pas de témoins. Surtout pas la caméra de Peter Weir. La jeune fille laide n'a pas su coïncider avec un environnement qu'elle n'aime pas ; elle n'a donc rien vu. L'unique rescapée, retrouvée comme par miracle, est curieusement frappée d'amnésie dès qu'on l'interroge. Elle ne peut expliquer les marques étranges laissées sur son front. Peter Weir ne fournit aucune clé. Il se contente de parsemer son récit de quelques indices fort discrets qui intriguent de temps à autre le spectateur fasciné par la beauté picturale des tableaux champêtres.

A chacun de suivre et d'interpréter les nombreuses directions de lecture possibles : le fait divers policier, le récit fantastique qui se réfère aux secrets perdus des aborigènes, le symbolisme psychanalytique inspiré des grands archétypes de Jung, la parabole sur la libération sexuelle des jeunes filles échappant aux monstres de la morale victorienne. Comme on le voit, les plans de significations sont nombreux, et comme ils retentissent étroitement les uns sur les autres, on mesure toute la richesse de ce film, au-delà des apparences de la joliesse décorative.

Raymond Lefèvre

Picnic à Hanging Rock, de Peter Weir.
A chacun de suivre et d'interpréter les nombreuses directions de lecture possible.

ARMAGUEDON

Le droit à la parole

Les voies de la distribution étant impénétrables, il est pour le moins piquant de voir sortir sur les écrans parisiens, la même semaine, deux films qui prennent pour thème, sur le *fond*, la télévision considérée communément désormais comme le quatrième pouvoir.

Certes les films de Lumet et de Jessua ne se ressemblent ni dans leur traitement ni dans leur dynamique, le premier nous montre un déséquilibré s'emparant de l'*intérieur* et en toute connaissance de cause, de l'instrument idéal propre à répandre, sur un continent éberlué puis hypnotisé, la somme de ses délires, tandis que le second met en scène un individu non moins déséquilibré s'efforçant de prendre de l'extérieur ce droit à la parole — et, en fait, ce droit à l'existence que constitue, pour lui, la télévision.

L'un n'affirme que sa folie, l'autre veut l'imposer au monde. D'où une différence de traitement qui se retrouve non seulement au niveau des personnages (Howard Beale est d'abord et avant tout manipulé par les puissances qu'il entend conquérir, Louis Carrier appliquant, lui, pour asservir ces mêmes puissances, les moyens désormais classiques du chantage, voire de la prise d'otage) mais qui influe sur le déroulement de l'action et sur la « classification » des genres respectifs auxquels appartiennent l'un et l'autre film.

Chez Lumet, le contexte socio-économique, et finalement politique, est prééminant. Jessua, lui, joue une carte plus précise — osera-t-on dire plus commerciale quand on voit l'avalanche d'Oscars qui viennent de s'abattre sur **Network** ? — qui est celle du suspense. **Armaguedon** c'est, une fois de plus, l'hybride parfaitement identifiable du roman noir et de la folie.

On sait depuis le premier film — à juste titre très remarqué — d'Alain Jessua, l'intérêt (voire l'obsession) que ce réalisateur porte à ceux qui vivent en marge de la réalité immédiate pour mieux protéger leur réalité vécue — de la schizophrénie de **la Vie à l'envers** aux fantasmes véhiculés par la bande dessinée dans **Jeu de massacre. Traitement de choc**, décevant à tous égards, préfigure pourtant **Armaguedon.** Sur fond de crimes odieux, la folie s'y normalisait déjà, se faisant moins apparante, obéissant à une logique dont la monstruosité ne se révélait qu'in extremis.

Louis Carrier (Jean Yanne) a lui aussi sa logique, implacable parce que désespérée. Le hasard, qui lui fait hériter brutalement une assurance-décès de vingt-cinq millions de centimes, lui donne enfin les moyens de se faire connaître. Mais comment y parvenir ? Autrement dit, comment donner la parole à ce « Je » enfoui, confus, impérieux, à la recherche de son identité, qui se détruit de lui-même, lentement, parce qu'il n'a pas eu jusqu'ici, le droit à la parole ?

Louis Carrier, aidé par un demeuré mental qui le suit comme son ombre, monte un plan machiavélique, soumet au chantage tous les pays et les dirigeants de ce monde, les menace de l'Apocalypse (dont Armaguedon est le symbole), s'ils n'obtempèrent pas à ses ordres. Mais que demande-t-il, sinon de se faire connaître et, partant, d'avoir enfin des liens au monde ?

Louis Carrier trouve finalement l'occasion de se faire connaître. En Eurovision, toutes les chaînes retransmettent le film-message qu'il a lui-même concocté : il est tragiquement dérisoire, grotesque, et, au bout du compte, pitoyable. L'enfant mal aimé qu'il a été, le solitaire qu'il est devenu, l'homme assoiffé de contacts humains et qui a retourné sa frustration contre l'univers se révèle médiocrement, allant jusqu'au bout de son destin tragique, malgré les efforts d'un psychiatre (Alain Delon) qui a très bien — et peut-être un peu trop bien — cerné le profil psychologique d'« Armaguedon ».

Alain Jessua a donc tenté de situer la progression de son film sur

ARMAGUEDON. France-Italie, 1976. 1 h 35. Réalisation, scénario et dialogue : Alain Jessua, d'après le roman de David Lippincott. Images : Jacques Robin. Son : Jean-Pierre Ruh. Montage : Hélène Plemmianikov. Décors : Constantin Mejinsky. Costumes : Pierre Nourry. Coproduction : Lira Films-Adel Productions (Paris), Filmes (Rome). Interprétation : Alain Delon (Michel Ambrose), Jean Yanne (Louis Carrier) Renato Salvatori (Einstein), Michel Duchaussoy.

deux plans, le psychologique (la lente mise à nu de son héros, assez bien décrite) et le policier (la graduation des exactions de Louis Carrier, du chantage au meurtre, beaucoup plus discutable, usant parfois de ficelles un peu grosses, comme le « compte à rebours » de l'opération Armaguedon, impropres à provoquer la moindre inquiétude) sans parvenir toujours à les équilibrer. Sans doute n'a-t-il pu maîtriser toutes les ambitions (et qu'on songe encore au discours critique qu'il tient à propos de la télévision) implicites dans le scénario.

La mise en scène, banale, et qui vise d'abord à la meilleure lisibilité possible du récit, ne réussit pas, ou sinon par à coups — comme dans les scènes finales — à cerner très précisément la psychologie du personnage, sinon dans des scènes de paroxysme alors que le tempo réel du film (ce que nous voyons dès les premières séquences) se rapproche davantage de l'étude minutieuse, mais neutre, d'un comportement. Ce qui donne un film curieux, bien supérieur à la plupart des films policiers français, mais qui, empêtré malgré tout par sa coloration criminelle, ne va pas au terme d'un projet décidémment trop vaste.

Tristan Renaud

PAROLE D'HOMME

Digne des pires films de la UFA

Au début de la Première Guerre mondiale, un croiseur allemand, dont la vocation était la guerre de course, se laisse immobiliser par les Anglais dans le delta de la Rufiji (dans ce qui était alors l'Est africain allemand, et non le Mozambique, comme nous raconte le press-book). Wilbur Smith en fit un bouquin, et Peter Hunt une adaptation fondée sur *« la mission première du cinéma (qui) est de divertir »*, selon le producteur Michael Klinger — auquel on doit aussi, ou pourtant, **Cul-de-sac** et **Repulsion**, de ces temps perdus où Polanski avait du talent et des fantasmes contagieux... Après avoir été un monteur souvent excellent « au service secret de Sa Majesté »... et de James Bond, Peter Hunt se vit confier la plus coûteuse production du cinéma britannique, ce **Shout of the Devil**, qui risque de ruiner à tout jamais votre confiance dans le charme des films d'aventure, si vous commettez l'imprudence d'aller le voir et de perdre sans rémission deux grandes heures d'existence. Cadré par un caméraman atteint d'ophtalmie (ah le danger des tropiques !), qui ne sait plus, d'un petit bateau sur l'eau, où est la voile ni l'horizon ; mais offrant, en échange, le point de vue en caoutchouc du crocodile, ou celui vaporeux de l'anophèle...

Le croiseur, dont la maquette est belle, tremble comme un bouchon quand on change de plan, et bat le record des faux raccords — y compris son nom : le *Koenigsberg* (l'authentique) est ici devenu le *Blücher;* souci d'honnêteté ou d'historicité qui serait à porter au crédit de nos penseurs en film d'action, si justement et par malchance le *Blücher* (l'authentique) n'avait été coulé en mer du Nord par les croiseurs de bataille de Beatty... Satanée Histoire, on l'a toujours en travers !

On a déjà vu des films à gros budget (celui-là se monte à sept millions de dollars) parfaitement nuls, et **Parole d'homme** ne serait qu'un titre de plus à la liste de ces « divertissements » à éviter, s'il n'avait le fâcheux mérite de nous révéler la véritable nature de Lee Marvin (ne parlons pas de Roger Moore, qui a toujours eu à l'écran autant de présence qu'une savonnette dans une eau chaude). Je veux dire qu'on ne peut accepter de faire le pitre à un tel niveau de bassesse quand on est un véritable acteur ; à côté, on a envie d'écrire que Monsieur Louis de Funès a de la tenue. Il traîne aussi, dans tout le film, un relent de sadisme facile. Digne des pires films de la UFA.

Claude Michel Cluny

PAROLE D'HOMME (Shout of the Devil). Film américain de Peter Hunt (1975). Avec Roger Moore et Lee Marvin. Couleur. 1 h 58.

La marche du fou

Vertiges est un film sur la folie, ou plus exactement sur deux folies : celle, d'abord définie et reconnue comme telle, cernée par les murs et les grilles de l'asile psychiatrique, décor unique du film, à la fois protégée et inoffensive ; celle ensuite qui commence à se répandre dans l'espace extérieur pour gagner tout un pays et que Bolognini définit et montre sans ambiguïté comme une sorte d'horreur absolue, dans son déferlement de haine, je veux parler du fascisme. L'itinéraire du personnage central de **Vertiges**, le docteur Bonoccorsi, dans ce film immobile où tous les mouvements sont contenus par les limites protectrices de l'asile l'amène donc, dès lors qu'il les franchit, à passer à un autre plan de délire, autrement effrayant, puisque les fous sont cette fois en liberté et qu'il n'est pas question de tenter d'appliquer à un pays atteint de paranoïa, la moindre thérapie. Mais l'essentiel du film, son moteur profond, ce sont tous les signes avant-coureurs de la crise qui va secouer Bonoccorsi avec assez de violence pour le faire sortir de l'asile où il s'était enfermé depuis plus de dix ans. Et cette crise-là, c'est la reconnaissance de sa propre folie. **Vertiges** dessine ainsi les trois cercles de la démence, de celle de Bonoccorsi au monde extérieur, en passant par l'espèce de **no man's land** de l'asile.

Lorsque le film s'ouvre, toutes les structures imaginées par Bonoccorsi, à l'intérieur de l'asile, semblent fragiles, certes, mais cohérentes. A l'abri des murs et des regards, il a su organiser un monde autonome, coupé de toute réalité extérieure, schizophrénique par essence, mais efficient, où trois femmes se partagent, sans jalousie apparente, ses faveurs. Le drame bourgeois n'éclatera pas (seul le suicide de Lucia Bose à la fin du film, nous apprend que sous le divertissement érotique, certains sentiments avaient quand même fleuri) et tout aurait pu continuer ainsi, dans le « meilleur » des mondes sans l'intrusion d'un personnage inattendu, Anna. Médecin, elle vient accomplir un stage à l'asile. Situation banale, si Anna ne venait de l'extérieur (il est bon de préciser que Bonoccorsi de par sa réclusion volontaire, s'est coupé du bouleversement que, quoiqu'on en ait, Freud va apporter dans le traitement des maladies mentales.

Anna, c'est donc un regard neuf, attentif, dénué de tous préjugés, qui va se poser non seulement sur l'asile mais sur celui qui en est en quelque sorte le maître. Or à l'analyse, et on serait tenté d'ajouter *scientifique*, le bel édifice conçu par Bonoccorsi ne tient pas. Ce n'est qu'une façade derrière laquelle il tente de se dissimuler. **Vertiges** pourrait se circonscrire à la lutte, toute professionnelle qui opposerait deux écoles, deux éthiques médicales, et que représenteraient Anna et Bonoccorsi, si Anna ne mettait à nu — mais uniquement par honnêteté intellectuelle — l'imposture qui préside aux travaux et aux recherches du médecin. Pour Bonoccorsi, la maladie mentale ne peut être qu'une maladie comme les autres, c'est-à-dire soumise aux mêmes causalités. Depuis quinze ans, ses travaux n'ont d'autre but que d'isoler l'agent microbien responsable *a priori* de la schizophrénie. Lorsqu'il croit, enfin, l'avoir trouvé, Anna réduit à néant sa belle hypothèse, et ses preuves suspectes. Dans le même temps, elle abat le masque du personnage. C'est que Bonoccorsi sait que la folie le guette : un père fou, qui s'est suicidé, une sœur incurable qui vit dans une des cellules de l'asile, sont pour lui, autant de signaux d'alarme que certaines bizarreries de son comportement qui ne peuvent, malgré tout, lui échapper (ses crises d'anxiété, ses phobies, son attitude devant la sexualité, etc.). D'où son acharnement à trouver, pour expliquer, la folie, un agent pathogène. Certain à l'avance de n'en être pas porteur, et pour cause, il pourrait dès lors affirmer ou

plutôt s'affirmer — lui seul étant juge et partie dans cette affaire — comme parfaitement sain de corps et d'esprit.

Lorsque Anna lui tend enfin la preuve qu'il n'est ou qu'il ne va pas être différent des autres, de ceux qu'il soigne, Bonoccorsi s'enfuit. Mais au dehors, comme nous l'avons dit, c'est une autre folie, et combien plus effrayante, qui l'accueille pour devenir son univers, tandis qu'Anna prendra, à l'asile, la place qu'il a laissée vacante.

La difficulté, dans une telle entreprise, était de faire coexister (sinon réagir) les différents plans de réalité — du microcosme de l'asile au macrocosme du fascisme, de la folie des uns à l'aliénation collective — que proposait un scénario (mais non moins important, un découpage) exemplaire et, dans le même temps, d'éviter tout ce qu'il peut y avoir de spectaculairement douteux dans tout ce qui, au cinéma, touche à la folie et à ses ghettos (je parle ici d'un cinéma fictionnel dont **Vol au-dessus d'un nid de coucou** serait le prototype). **Vertiges,** outre qu'il évite la joliesse rétro des années trente, exclut en fait tous les recours au paroxysme comme à la dramatisation une mise en scène fluide, discrète, mais qui n'évite jamais la réalité qu'elle entend nous montrer, donne au film de Bolognini le sentiment parfait de l'équilibre et, derrière l'évidente souplesse des mouvements d'appareils, celui de la rigueur. Certes, une fois de plus, on pourra lui reprocher la recherche de sa photographie, le raffinement de ses décors, ce regard de peintre par où, depuis **Metello,** au moins, il s'affirme. Ce serait peut-être oublier que c'est par cette esthétique-là que Bolognini s'est enfin affirmé, se débarrassant enfin de la gangue de naturalisme où s'empêtraient ses premiers films. **Vertiges** n'est pas un grand film, dans la mesure où l'on confond trop aisément cette notion de grand avec une inspiration visuelle qui n'est souvent, comme chez Visconti, qu'un trompe-l'œil. **Vertiges** est plus et moins que cela : c'est une œuvre parfaite, fût-elle signée de ce qu'on appelle communément un « petit maître ». Mais dans ce cas, où sont les grands ?

Tristan Renaud

Vertiges : se débarrasser de la gangue du naturalisme.

Un discours et non un spectacle politique

On peut regretter que n'existent pas sur la très grande majorité de nos contemporains importants (à quelque titre que ce soit, pas simplement politique ou littéraire) des documents audio-visuels de qualité simplement suffisantes. Le film, c'est évident, peut être une contribution essentielle à la connaissance des écrivains ou des artistes ou des hommes politiques de ce temps. Mais au moment de recenser ces documents, l'on s'aperçoit qu'ils sont le plus souvent très fragmentaires ou trop liés à une actualité de détails pour avoir un intérêt véritable. Il y aurait beaucoup à dire sur les carences en ce domaine des actualités filmées (en voie de disparition), de la télévision et de l'Etat.

Et pourtant l'intérêt de la tentative de Guitry réalisant **Ceux de chez nous** est évident, comme l'importance des quelques images d'Apollinaire qui nous sont parvenues (avec André Rouveyre) ou du très court enregistrement d'un de ses poèmes (*Sous le pont Mirabeau*, je crois) qui a été conservé, on pourrait dire par miracle. C'est pourquoi il peut sembler étonnant qu'il ait fallu attendre 1972 pour que soit entrepris un film sur Sartre, et 1976 pour que ce film soit distribué et exploité. On ne compte plus les émissions de télévision sur Malraux ou sur Cocteau (toujours prêts à parler de n'importe quoi) : elles ne risquaient pas de gêner qui que ce soit, alors qu'avec Sartre on est vraiment au cœur des problèmes.

Laisser librement la parole à Sartre pour une émission de télévision, dans l'état actuel des choses, c'est impossible. C'est beaucoup moins dérangeant de laisser le film sortir dans des salles Art et Essai, où il ne risque pas d'atteindre un public non prévenu. Sartre par lui-même se présente essentiellement comme un document : Sartre se raconte devant une caméra qui ne quitte presque jamais son visage. Les producteurs du film n'avaient matériellement pas les moyens de faire autre chose. « Le scénario de départ, précise Astruc, était beaucoup plus un essai sur Sartre qu'une autobiographie de Sartre ». A l'arrivée, il ne reste plus qu'une longue interview. L'argent a manqué pour faire le reste. Mais n'avons-nous pas l'essentiel :Sartre à la parole ?

Une des émissions les plus passionnantes de la télévision était *Archives du 20ème siècle*. Il s'agissait de filmer systématiquement, et en longueur, les grands « témoins » de notre époque. Il en reste des documents irremplaçables sur des personnalités aussi différentes qu'Ungaretti, Paul Morand, Dos Passos, Pound, Francis Ponge, etc... Ces émissions ne pouvaient prétendre à l'audience de Guy Lux ou de Michel Droit. Du fait de la concurrence instaurée entre les chaines depuis 1975, elles ont pratiquement disparu. Sartre par lui-même est le type même de films qui auraient dû être entrepris par la télévision. Il ne l'a pas été à cause des craintes de Sartre vis-à-vis de la TV (« *la télévision n'est pas libre et je refuse désormais d'y paraître* ») et de la disparition des émissions culturelles ou engagées. Ne pouvant bénéficier de l'aide de la télévision, les producteurs n'ont pu réaliser qu'une partie de leur projet (Sartre parle) et pas dans les meilleures conditions.

En 1972, Astruc et Michel Contat (universitaire spécialiste de l'œuvre de Sartre) tournent neuf heures de films avec Sartre, en 16 mm couleur, avec deux caméras, et une équipe technique minimum : les conditions de l'interview télévisée habituelle. Huit mois de montage et des interruptions retardent l'achèvement et la sortie du film à la fin de l'année 1976. Le résultat est donc trois heures de conversation de Sartre avec quelques amis. « Sartre, avec **Les Mots**, dit Astruc, a commencé une autobiographie qu'il a arrêtée. Et je crois que l'inté-

SARTRE PAR LUI-MEME. Film français (1976) d'Alexandre Astruc et Michel Contat. Production : Pierre-André Boutang, Guy Seligmann et I.N.A. Photo : Renato Berta (couleurs). Son : Luc Perini, Antonio Grigionin, Alain Sempé. Participation aux entretiens : Simone de Beauvoir, Jacques-Laurent Bost, André Gorz, Jean Pouillon, Marie Olivier, François Perier, Serge Reggiani. Durée : 180 minutes.

rêt fondamental de ce film, d'ailleurs il le dit lui-même, a été de lui permettre de faire, par le moyen de la parole, cette autobiographie intellectuelle qu'il avait commencée et qu'il n'avait jamais achevée... Par notre souci d'éviter de l'interrompre, de lui poser des questions trop directement, nous avons beaucoup plus un « Sartre parlant » qu'un résumé didactique sur Sartre ».

Un tel film ne peut être qu'austère au niveau de la forme. Astruc et Contat ne prétendent pas faire du spectacle. Cela nécessite une attention à laquelle le spectateur n'est guère habitué. Mais il ne faut pas se tromper. L'itinéraire de Sartre, avec tout ce qu'il a d'exemplaire, ainsi détaillé par Sartre lui-même, cela donne un *document politique* d'une force et d'une importance capitales et ce serait bien triste de s'y ennuyer. Il faut surtout espérer que les neuf heures de rushes ont été conservées intégralement et qu'il sera possible, un jour peut-être, de les voir intégralement. Dans l'immédiat, il reste un document irremplaçable sur un homme qui se révèle, au fil des images, de plus en plus attachant, et dont le discours est un des plus toniques qui soit.

Dominique Rabourdin

P.S. La qualité de la bande son, au moins dans la copie que j'ai vue, était très médiocre. Si l'on veut conserver des spectateurs attentifs pendant trois heures dans des conditions de confort assez relatives, il faudrait surveiller la projection de très près. Dans un film où chaque mot compte, il faut au moins pouvoir les entendre.

Jean-Paul Sartre et Simone de Beauvoir dans **Sartre par lui-même.**
« Un document politique d'une force et d'une importance capitales ».

PROGRAMME MELIES

Méliès tel qu'en lui-même

Il va de soi que le programme Méliès présenté par *Les Amis du cinéma muet* (5, rue des Vignes, Paris 16e), échappe à l'habituelle critique cinématographique. Il me semble donc hors de question d'établir une quelconque étude thématique ou de redécouvrir le génie de l'inventeur du « cinéma-spectacle ». On se reportera à ces deux bibles que sont le *Georges Méliès*, de Georges Sadoul (« Cinéma d'aujourd'hui ». Ed. Seghers) et *Méliès l'enchanteur*, de Madeleine Malthête-Méliès (Ed. Hachette).

Non, je voudrais simplement signaler, encourager et soutenir une magnifique initiative qui consiste à redonner au cinéma le goût de la fête. Car il s'agit bien d'un véritable *spectacle* auquel est invité le spectateur de plus en plus blasé par la standardisation et le confort aseptisé des multi-salles. Un spectacle qui a connu un succès estimable et qui sera bientôt montré en province. Pour ce passionnant hommage, les *Amis du Cinéma muet* ont eu la chance de trouver un cadre idéal : la salle du Ranelagh, le plus vieux cinéma-théâtre de Paris, avec ses boiseries en chêne sculpté vers 1890 par Louis Mors. Les appareils de projection ont été adaptés à une vitesse de 16 à 18 images seconde, ce qui élimine tout effet de sautillement ridicule. Et Pierre Arias, l'organisateur de cette rétrospective, déclare qu'il choisira les salles provinciales qui permettront de recréer le mieux possible l'atmosphère des premiers spectacles cinématographiques.

Les copies ont été restaurées, nettoyées par les services du CNC de Bois d'Arcy. Un bonimenteur vient présenter ou commenter les images et Albert Lévy, au piano et aux percussions, sait trouver les accents qui mettent en valeur tous ces chefs-d'œuvre.

Le spectacle est exceptionnel, fréquemment coupé d'applaudissements. On y voit ce qu'Albert Lévy appelle des « films-bonbonnières » d'une très brève durée. Méliès, illusionniste amoureux du diable, fait apparaître et disparaître les corps et les objets, il disloque les silhouettes, métamorphose les visages, jette des têtes sur une énorme portée musicale, invente l'effet de travelling, découvre la surimpression (même en couleurs). On assiste au premier strip-tease cinématographique, au couronnement du Roi Edouard VII entièrement reconstitué aux studios de Montreuil...

Mais les moments les plus émouvants et les plus exaltants sont bien ceux des premiers films en couleurs peints sur pellicule, à partir d'un vernis à l'alcool coloré d'aniline. De véritables superproductions découvrent l'efficacité du script, et on reste confondu devant l'invention et la beauté formelle d'œuvres comme **le Voyage à travers l'impossible** ou **la Fée Carabosse** qui devaient tellement inspirer Walt Disney. On y voit aussi un « film-bonbonnière » dont on n'a jamais pu retrouver le secret des trucages : **Dislocation extraordinaire** avec le grand clown comique de l'époque, André Deed. Et, pour les inconditionnels de Méliès, on découvre un film absolument inédit **le Roi du maquillage** retrouvé il y a quelques mois seulement dans un poulailler de Normandie...

Encouragés par le succès de cette première expérience, les *Amis du Cinéma muet* pensent mettre sur pied d'autres spectacles. On ne peut qu'applaudir à pareille promesse qui tend à réhabiliter un *plaisir cinématographique*, malheureusement, de plus en plus rare.

Raymond Lefèvre

Le programme ci-contre circulera en province, le samedi 15 mai à Cannes dans le cadre des Rencontres Art et Essai ; en mai à Grenoble, à Angers et à Beaume à la rentrée, à Dijon en octobre, et à Toulouse en novembre. Et ce n'est pas fini, espérons-le.

1. ESCAMOTAGE D'UNE DAME CHEZ ROBERT HOUDIN - Spectacle filmé - 1896 - 1 mn. 2. LE MAGICIEN (The conjurer) - Spectacle filmé - 1896 - 1 mn. 3. APRES LE BAL, LE TUB - Le 1er strip-tease au cinéma - 1897 - 1 mn. 15. 4. LES NOUVELLES LUTTES EXTRAVAGANTES - Premiers trucages - 1900 - 8mn.5 LE COURONNEMENT D'EDOUARD VII - Actualité reconstituée - 1902 7 mn. 6. LE MELOMANE - Poétique, trucages intéressants - 1900 - 2 mn. 7. LE CHAUDRON INFERNAL - En couleurs 1903 - 2 mn. 8. LE VOYAGE A TRAVERS L'IMPOSSIBLE - En couleurs - 1902 - 12 mn. 9. L'HOMME A LA TETE EN CAOUTCHOUC - Trucages chimiques - 1902 - 2 mn 30. 10. LA TENTATION DE SAINT ANTOINE - Interdit à l'époque pour irrévérence religieuse - 1898 - 2 mn. 11. LE ROI DU MAQUILLAGE - Portrait-robot multiple - 1897 - 1 mn 30. 12. LE BRAHMANE ET LE PAPILLON - Désuet dès sa création - 1901 - 2 mn. 13. FAUST ET MARGUERITE, et LA DAMNATION DE FAUST. - Pièces de bravoure - 1904 - 11 mn. 14. DISLOCATION EXTRAORDINAIRE - Sans Méliès - 1900 - 2 mn. 15. LA FEE CARABOSSE - Féérie en couleurs - 1906 - 8 mn. 16. LE LOCATAIRE - En couleurs - 1909 - 6 mn.

CINEMA PRATIQUE

300 TITRES

sur le cinéma le son et la photographie

une bonne adresse

ETE

LIBRAIRIE

éditions techniques européennes

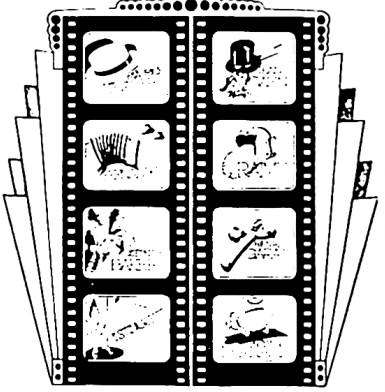
16, Quai de la Marne - 75019 Paris

Tél. 200.76.50

L'EVENEMENT EN SUPER 8

CINE FOLLIES

un film de PHILIPPE COLLIN



LES RIRES ET LES CHANSONS DU CINEMA FRANÇAIS.

Prix de la Critique Chamrousse 1977

La presse unanime :

« *Une heure et demie de bonheur visuel et sonore* »
Michel Dulain (l'Express).

« *Ce film est une réussite* »
Jacques Siclier (Le Monde).

Version intégrale Sonore Magnétique - 90 minutes

1150 Frs T.T.C.

20 titres en version intégrale

L'ensemble des fiches techniques avec photos contre 4 F sur simple demande.

FRANFILMDIS cinematheque ®

70, Rue de Ponthieu - 75008 Paris

Tél : 359.84.13 +

Tous droits autres que pour projections familiales réservés FRANFILMDIS ©

LES FILMS DE MAI A LA TELEVISION

Date	TF 1	Cote
Dim. 1er	**SALUT L'ARTISTE,** d'Yves Robert, 1974 - avec Marcello Mastroianni, Jean Rochefort, Françoise Fabian	★
Lun. 2	**L'OBSEDE,** de William Wyler, 1965 - avec Terence Stamp, Samantha Eggar	★
Dim. 8	**LA COLLINE DES POTENCES,** de Delmer Daves, 1958 - avec Gary Cooper, Maria Schell, Karl Malden	★★★
	LE CHOC DES MONDES, de Rudolph Maté, 1951 - avec Barbara Rush	★
Lun. 9	**LES BRANQUIGNOLS,** de Robert Dhéry, 1949 - avec Robert Dhéry, Colette Brosset	○
Dim. 15	**TOUTE UNE VIE,** de Claude Lelouch, 1974 -	●
Lun. 16	**LA COMTESSE DE HONG KONG,** de Charles Chaplin, 1965 avec Sophia Loren, Marlon Brando	★★★
Jeu. 19	**LA FIGURE DE PROUE,** de C. Stengel, 1947 - avec Georges Marchal et Madeleine Sologne	
Dim. 22	**HARVEY,** de Henry Koster, 1950 - avec James Stewart	★
	LES TONTONS FLINGUEURS, de Georges Lautner, 1963 - avec Francis Blanche, Lino Ventura	★
Dim. 29	**LA KERMESSE DE L'OUEST,** de Joshua Logan, 1969 - avec Lee Marvin et Clint Eastwood	○
Lun. 30	**FRIC FRAC,** de Maurice Lehmann, 1939 - avec Fernandel, Arletty et Michel Simon	★★
	A 2	
Jeu. 5	**LES RUSSES ARRIVENT,** de Norman Jewison, 1966 - avec Eva Marie Saint, Alan Arkin	★
Ven. 6	**QUE VIVA MEXICO !** de S.M. Eisenstein, 1931 -	★★
Ven. 13	**TOUT OU RIEN,** de Clive Donner, 1964 - avec Alan Bates	★
Jeu. 19	**CES MERVEILLEUX FOUS VOLANTS,** de Ken Annakim, 1965 - avec Alberto Sordi, Jean-Pierre Cassel	★
	ELLE BOIT PAS, ELLE FUME PAS, ELLE DRAGUE PAS, MAIS... ELLE CAUSE ! de Michel Audiard, 1969 - avec Annie Girardot, Bernard Blier	●
Ven. 20	**LA FEMME SUR LA LUNE,** de Fritz Lang, 1928 - avec Gerda Maurus, Willy Fritsch	★★★
Ven. 27	**QUELQUE PART QUELQU'UN,** de Yannick Bellon, 1973 - avec Lollah Bellon	★
Lun. 30	**BEBERT ET L'OMNIBUS,** d'Yves Robert, 1963 - avec Petit Gibus, Pierre Mondy	○
	FR 3	
Dim. 1er	**PASSAGE TO MARSEILLE,** de Michael Curtiz, 1944 - avec Humphrey Bogart et Michèle Morgan	★★★
Lun. 2	**QUAND SIFFLE LA DERNIERE BALLE,** d'Henry Hathaway, 1971 - avec Gregory Peck et Pat Quinn.	★★
Mar. 3	**IVANHOE,** de Richard Thorpe, 1951 - avec Robert Taylor et Elizabeth Taylor	★★★
Mar. 4	**BOCCACE 70,** de Fellini, Visconti et De Sica, 1962 -	★
Jeu. 5	**LA LIGNE DU FLEUVE,** d'Aldo Scavarda avec Ricardo Cucciolla et Orazio Orlando	
Dim. 8	**TRAFIC EN HAUTE MER,** de Michael Curtiz, 1950 - avec John Garfield et Patricia Neal	★★
Lun. 9	**ARCHIMEDE LE CLOCHARD,** de Gilles Grangier, 1959- avec Jean Gabin et Darry Cowl	○

Mar. 10	**LE PRISONNIER DE ZENDA,** de Richard Thorpe, 1952 - avec Stewart Granger et Deborah Kerr	★★★
Mer. 11	**LE LIT CONJUGAL,** de Marco Ferreri, 1963 - avec Ugo Tognazzi et Marina Vlady	★★★
Jeu. 12	**LES DERNIERS JOURS DE MUSSOLINI,** de Carlo Lizzani, 1974 - avec Rod Steiger et Henry Fonda	★
Dim. 15	**MAISON DE DANSES,** de Maurice Tourneur, 1931 - avec Gaby Morlay	
Lun. 16	**WEEK-END A ZUYDCOOTE,** d'Henri Verneuil, 1964 - avec Jean-Paul Belmondo et Jean-Pierre Marielle	★
Mar. 17	**LES CHEVALIERS DE LA TABLE RONDE,** de Richard Thorpe, 1954 - avec Robert Taylor et Ava Gardner	★
Jeu. 19	**LE VOYAGE,** de Vittorio de Sica, 1973 - avec Richard Burton et Sophia Loren	★★
Dim. 22	**PARTIR,** de Maurice Tourneur, 1931 - avec Jean Marchat et Simone Cerdan	
Lun. 23	**LE RIDEAU DECHIRE,** d'Alfred Hitchcock, 1966 - avec Paul Newman et Julie Andrews	★★
Mar. 24	**LES TARTARES,** de Richard Thorpe, 1960 - avec Orson Welles et Victor Mature	○
Mer. 25	**LIZA,** de Marco Ferreri, 1971 - avec Marcello Mastrioanni et Catherine Deneuve	★★
Jeu. 26	**ROCCO ET SES FRERES,** de Luchino Visconti, 1960 - avec Alain Delon et Annie Girardot	★★
Dim. 29	**AU NOM DE LA LOI,** de Maurice Tourneur, 1932 - avec Charles Vanel et Jean Marchat	
Lun. 30	**FORTUNAT,** d'Alex Joffé, 1960 - avec Bourvil et Michèle Morgan	○
Mar. 31	**LE PISTOLERO DE LA RIVIERE ROUGE,** de Richard Thorpe, 1968 - avec Glenn Ford et Angie Dickinson	★

TELECINEMA

Quelques lecteurs (et néanmoins amis) me reprochent deux étoiles mises abusivement, pensent-ils, à ces **Dégourdis de la 11ème,** *de Christian-Jaque, dont le générique était prometteur. Promesses non tenues. Je n'avais pas revu ce film depuis pas mal d'années, mais je maintiens que la présence de Fernandel, Pauline Carton, Saturnin Fabre (et Jean Anouilh) à un même générique en rendent la vision absolument impérative, indépendamment de la qualité de l'œuvre. On peut prendre beaucoup de plaisir à n'importe quel film, c'est uniquement une question de degré. Ce mois de mai nous promet pas mal de plaisir de ce niveau : des célèbres* **Branquignols** *à* **Toute une vie** *(le plus Lelouch des Lelouch) en passant par la* **Figure de Proue** *(c'est assez fort d'avoir retrouvé ça !) et* **Archimède le Clochard. Fric Frac,** *de Maurice Lehmann (à qui Claude Autant-Lara prêta la main) réunit Fernandel, Arletty et Michel Simon : un trio digne de Christian-Jaque, mais sur un scénario plus réussi que celui des* **Dégourdis...**

Soyons sérieux : les films importants ne manquent pas, de la **Colline des potences** *à la* **Comtesse de Hong Kong** *sur TF1, de* **Que Viva Mexico !** *(ce qu'il en reste) d'Eisenstein à l'admirable* **Femme sur la lune,** *de Fritz Lang (un de ses plus beaux films muets avec* **Les Espions),** *du* **Lit conjugal** *à* **Liza,** *de Marco Ferreri.*

FR3 nous propose un cycle important sur le Cinéma Italien, avec ces deux films de Ferreri (un de chaque « période », **Le Lit conjugal** *étant un des premiers et* **Liza** *un film charnière, juste avant* **La Grande Bouffe**) *dont le passage à la télévision est, en soi, extrêmement important. Je ne sais pas si* **Liza** *est un meilleur film, par exemple, que* **Rocco et ses frères. Rocco** *est beaucoup plus célèbre, déjà reconnu. C'est un film qui va être vu avec le respect dû aux chefs-d'œuvre.* **Le Lit conjugal** *et* **Liza,** *comme tous les films de Ferreri, sont beaucoup plus dérangeants, tout ce qu'ils véhiculent est beaucoup plus important que ce que dit Visconti dans* **Rocco** *(l'importance ne se situe pas dans le choix des sujets) et va être proposé en un seul passage à la télévision à un public beaucoup plus nombreux que celui du cinéma.* **Liza** *avait été un échec commercial à sa sortie : il était difficile pour le public (et pour pas mal de critiques) d'accepter à l'époque le message de Ferreri. En peu d'années, les idées de Ferreri ont fait un chemin impressionnant. Revoir* **Liza** *sera la preuve de sa lucidité.*

De Visconti, l'épisode « **Le Travail** *», dans* **Boccage 70** *(avec Romy Schneider) est un des sommets, peu connu, de l'œuvre.* **Le Voyage,** *le dernier film de De Sica, est étrangement le plus proche de Visconti. Nous ne savons rien de* **La Ligne du Fleuve,** *d'Aldo Scavarda. Mais c'est*

aussi le rôle de la télévision de nous montrer des œuvres moins connues, de ne pas se contenter de repasser pour la dixième fois les « chefs-d'œuvre » de Marcel Carné ou de René Clair...

Avec le cycle « A la découverte de Maurice Tourneur », on sort vraiment de la facilité. C'est déjà un effort considérable de retrouver des copies de films rares comme **Maison de danses, Partir** *ou* **Au nom de la loi.** *Grâce à cet effort, Maurice Tourneur sera bientôt pour nous un peu plus que le père de Jacques Tourneur, un peu plus que l'auteur de* **L'Oiseau Bleu** *et de* **Volpone.** *Considéré aux U.S.A. comme un cinéaste très important, il est à peu près inconnu en France.*

Michael Curtiz et Richard Thorpe sont à peine plus connus. Les cycles qui leur sont consacrés (ce que la Cinémathèque n'avait jamais pris le temps d'organiser) sont importants en ce qu'ils opposent exemplairement le cinéaste type de la Warner : Curtiz, à celui de la MGM : Richard Thorpe. Walsh et Minnelli ne représenteraient pas aussi bien ces firmes, ils sont beaucoup moins classiques que Thorpe et Curtiz qui sont, eux, des artisans, sans que ce mot ait quoi que ce soit de péjoratif, bien au contraire. Quand Thorpe fait **Ivanhoe** *ou* **Le Prisonnier de Zenda,** *il ne cherche aucunement à se libérer des contraintes du studio, mais il joue admirablement du matériel mis à sa disposition, et quel matériel! qui fait d'* **Ivanhoe** *une réussite exemplaire, un film pratiquement parfait. Ce n'est sans doute pas très personnel, mais c'est d'une solidité à toute épreuve, et c'est* **bien filmé.** *Il y manque le petit quelque chose en plus (que George Sidney, par exemple, sut donner à* **Scaramouche,** *ou que Hawks apportait au* **Port de l'angoisse,** *pour passer de la MGM à la Warner), mais c'est le grand style Métro à son apogée. C'est encore mieux quand Cukor ou Minnelli sont derrière la caméra, mais c'est déjà pas mal.*

Le Port de l'angoisse (To Have and Have not), *de Hawks, est la première des trois adaptations cinématographiques du roman d'Hemingway, et la plus connue.* **The Breaking Point,** *de Michael Curtiz, est la deuxième, la dernière à ce jour étant celle de Don Siegel.* **The Gun Runners,** *restée inédite en France. Des trois versions, celle de Curtiz est la plus fidèle à l'originale et aussi la plus solide. John Garfield et Patricia Neal ne sont pas Bogart et Bacall, mais sont mieux que de simples remplaçants, et Curtiz, comme Thorpe (et même mieux) sait se servir d'une caméra. C'est solide et efficace, bon exemple du film d'aventure Warner que Curtiz réalisait avec talent et Walsh avec génie. C'est Curtiz qui fut choisi par le studio pour diriger* **The Breaking Point.** *La même année, Walsh faisait* **White Heat** *et* **The Enforcer,** *excusez du peu. Mais il serait un peu simpliste d'opposer Walsh à Curtiz. Les qualités de Curtiz se suffisent largement à elles-mêmes, et* **The Breaking Point,** *après* **Passage to Marseille,** *nous donnera un de ces plaisirs de spectateurs dont le cinéma actuel se fait de plus en plus avare.*

Dominique Rabourdin

Palais Des Arts

102 Boulevard Sébastopol, Paris 3e

Les activités cinématographiques du Palais des arts à Paris se poursuivent avec un succès grandissant.

En ce qui concerne le mois de mai, voici quelques aperçus des programmes, avec les réserves habituelles qui impliquent que nos lecteurs vérifient par téléphone la confirmation de ceux-ci.

Durant tout le mois, dans l'une des deux salles le film tunisien de Naceur Ktari, **les Ambassadeurs.** *Dans la seconde salle, à partir du 18 mai,* **Rétrospective du cinéma chilien,** *à raison d'un film par jour.*

En ce qui concerne les séances de midi, poursuite dans une salle de la série **Au nom du progrès,** *c'est-à-dire les films de Claude Deffarge et Gordian Troeller. Dans l'autre,* **Rétrospective Nouvelle Vague.**

A signaler, du 11 au 17 mai, le cycle Gleb Panfilov avec les trois films de l'auteur (voir notre dossier de ce mois-ci).

LES MARDIS DE CINEMA 77

— *Le mardi 3 mai à 20 h 30 : débat sur* **les Ambassadeurs** *en présence du réalisateur.*

— *Le mardi 10 mai, à 20 h 30 : projection d'un inédit allemand présenté aux Rencontres « Cinéma et Histoire » à Valence :* **John Gluckstadt,** *de U. Miche (R.F.A.).*

— *Le mardi 17 mai, à 20 h 30 : débat sur les trois films de Gleb Panfilov avec un rédacteur de la revue.*

— *Le mardi 25 mai, à 20 h 30 : débat sur la rétrospective de films chiliens, en présence du réalisateur* **Helvio Soto.**

Pour tous renseignements complémentaires, tél. au 272 62 98.

une collection pour les amateurs de cinéma

grands auteurs

Henri Agel
André Bazin
François Porcile
Gérard Lenne

Noël Simsolo
Rieupeyrout
Jean Collet
G. Hennebelle

Nouveautés :

QU'EST-CE LE CINÉMA ?
(édition définitive en 1 volume)
A. Bazin

QUINZE ANS DE CINÉMA MONDIAL 1960-1975
Guy Hennebelle

POUR JOHN FORD
Jean Roy

FRANCESCO ROSI : CINÉMA ET POUVOIR
Jean A. Gili

la mort à voir
Gérard Lenne

au même auteur :

LE CINÉMA «FANTASTIQUE» ET SES MYTHOLOGIES

LA MORT DU CINÉMA

CERF

Toujours à propos de CHARLES FORD et son « DICTIONNAIRE » des cinéastes

Nos lecteurs ont réagi à la lecture des attendus du procès qui nous a opposé à Charles Ford de la manière qu'on peut supposer : en nous disant leur indignation et en envoyant leur propre relevé d'erreurs.

Avant de commencer la publication régulière de celles-ci, nous redonnons la parole à Albert Cervoni qui estime avoir le droit, également, de commenter ce procès.

« Pour moi je retiens essentiellement de ce procès qu'un article polémique a été judiciairement sanctionné, et cela me paraît grave par rapport à l'indispensable liberté de la presse, qu'il s'agisse de Paris, de Tombouctou, de Buenos-Aires ou de Prague. Je m'interroge, en tant que citoyen, sur le fait qu'un arrêt de justice puisse énoncer, en appel, donc après réflexion et réexamen d'un dossier, « *à supposer que...* », ou « *que l'énormité de l'omission relevée soit justifiée* » (1).

Si nul en France n'est censé ignorer la Loi, nul non plus n'est censé ignorer l'information exacte. Je suis alors obligé de relever que le sieur Ford ne s'est jamais présenté aux audiences, qu'il n'a jamais cité un seul témoin pour confirmer ses dires, à savoir (entre autres) :

a) qu'il situait la mort de Donskoï en 1971 alors que celui-ci était juré à Cannes en 1972 comme l'atteste M. Favre Lebret dans une lettre envoyée aux juges et qui n'a rien d'ironique ou de vitriolée.

b) que nous avions tort de dire que le sieur Ford estompe et efface même systématiquement dans son « Dictionnaire » toute référence à la « chasse aux sorcières », dont il n'est question ni à propos de Kazan ni à propos de Dassin ni à propos de Biberman, etc. C'est pourtant un phénomène présent dans tous les dictionnaires autres et plus scrupuleux que celui de Charles Ford et dans la plupart des articles récemment publiés sur **le Dernier Nabab** de Kazan.

c) que Losey a tourné *indifféremment* aux Etats-Unis (dont il a été banni) et en Angleterre. Charles Ford n'a jamais démenti que nous avions tort d'écrire que Losey a même dû se présenter sous des pseudonymes pour tourner des films en Italie !

Je reprendrai un argument utilisé lors de la première audience par notre avocat. Un « historien » du cinéma qui prétend que Losey a tourné *indifféremment* aux Etats-Unis ou en Angleterre paraît aussi sérieux qu'un historien d'Histoire générale qui écrirait que Napoléon avait résidé *indifféremment* à Ajaccio, aux Tuileries, à l'Ile d'Elbe, à Sainte-Hélène ou que — j'en rajoute — Louis XVI a résidé *indifféremment* à Versailles, aux Tuileries et Place de la Concorde (alors dite « de la Révolution ») où il fut, en toute « indifférence » personnelle, décapité. Chacun écrit l'Histoire à sa façon. Charles Ford, évidemment, a sa façon très personnelle...

Albert Cervoni

P.S. : Un journaliste qui s'estime « diffamé » et qui se respecte n'engage généralement pas de poursuites judiciaires mais demande plutôt l'exercice du « droit de réponse ». Charles Ford, et pour cause, n'a pas revendiqué ce droit que tout le monde lui reconnaîtra : le droit aux très nombreuses et surabondantes erreurs.

(1) Elle l'est. Le Tribunal devrait s'informer auprès d'experts. Quand Ford écrit que Losey a tourné *indifféremment* dans un pays ou un autre, il ne s'agit plus d'un mensonge par omission, il s'agit d'une contre-vérité absolue. Donc, sans aucun vitriol à l'appui, la notion de déontologie professionnelle pouvait être invoquée. Losey en a témoigné, par lettre, au premier procès. Il a tourné, par contrainte de fait, aux Etats-Unis, en Angleterre, en Italie et non pas *indifféremment*. Quant à Charles Ford notre « historien » est peut-être simplement *indifférent* à la vérité historique. Et s'il avait quelque générosité il verserait certainement ses indemnités judiciaires, sinon aux souscriptions de la Gauche Unie, mais ou moins à l'Armée du Salut.

PETITES ANNONCES

Recherche : *Trente ans de cinéma américain*.. de Boisset, Coursodon et Tavernier. Faire offre à la revue qui transmettra.

« Vends collection *Ecran* N° 1 à 53 sauf 15 et 17 ; *Cinéma* n° 178-179, 189, 194, 195, 190-191, 212-213 ; divers n° *Image et son* de mai 68 à mai 76 ; les *Saisons cinématographiques* 1973, 1974, 1975 ; Carné, Clair, Clouzot et Vadim chez Seghers ; Le Western chez 10/18 ; Le Décor de film de Barsacq, Roland Hugot, Les Lanvandins, Av. du Val de Montferrand, 34000 Montpellier. »

Cherche *Cinéma* 58 n° 25 ; *Image et son* n° 128 (1959) ; *La Revue du cinéma* (ancienne et nouvelle série) ; Le Film (revue de Louis Delluc) ; *Jean Renoir* (Cinéma d'aujourd'hui) ; *Le cinéma, fait social* (Institut de sociologie, Bruxelles). S'adresser à : F.-J. Albersmeier, D-84 Regensburgu Universitätstrasse 31.

« Vends *Cahiers du cinéma* n° spécial double : Cinéma américain, 1963, B. Davidson, 93 av. G. Boissier, 78 Viroflay. Tél. 926.29.24. »

RECTIFICATIFS

Le dos de couverture de notre numéro 220 portait, par erreur le n° 219. Il s'agit évidemment d'une erreur technique dont nous prions nos lecteurs de bien vouloir nous excuser.

Nous allons même jusqu'à espérer qu'ils pardonneront une autre erreur, en page 59 de notre numéro 219 (le vrai), qui nous a fait attribuer à Luc Monheim le film de Jean-Jacques Andrieu, **Le Fils d'Amr est mort.**

FRITZ LANG * JACQUES DEMY
CINEMA ANGLAIS
3 AU 8 JUILLET
STAGE NATIONAL FFCC DE MARLY-LE-ROY

La F.F.C.C. organise son 51e stage National à Marly-le-Roy du 3 juillet au matin au 8 juillet à 20 h.

Ces stages sont des stages de visionnement intensif, destinés aux animateurs de ciné-clubs et autres cinéphiles impénitents. Ils sont animés par des critiques de « Cinéma 77 » ou des animateurs de l'IFACC.

Cette année le programme envisagé comprend :

— FRITZ LANG (présentation Noël Simsolo)

— JACQUES DEMY (présentation Mireille Amiel, présence espérée de l'auteur)

— LE CINEMA ANGLAIS (avec Raymond Lefèvre et quelques réalisateurs anglais)

— SOIREES « INEDITS FRANCAIS ».

Le prix du stage est fixé à 350 F.

Le voyage donne lieu à 50% de remboursement. (Nous demander un billet/congrès en renvoyant la feuille d'inscription.)

BULLETIN D'INSCRIPTION

M .....

Adresse .....

.....

s'incrit au 51ème stage national FFCC de Marly-le-Roi (3 au 8 juillet)
ci-joint arrhes (chèque de 100 F)

*

à envoyer à : FFCC 6, rue Ordener Paris 18e.
Renseignements à cette même adresse ou en téléphonant à 206.96.08

JOURNAL DE LECTURE

DICTIONNAIRE DU DADAISME

Par Georges Hugnet. Editions Jean-Claude Simoën. Paris. 1976.

Né du hasard des pages d'un dictionnaire, voilà Dada, à titre posthume, rangé et classé selon l'ordre alphabétique d'un dictionnaire ! Faut-il y voir la revanche d'un ordre qu'il combattit ? Ou bien suivre Georges Hugnet dans ce choix qui a l'avantage d'éviter aussi bien l'histoire, c'est-à-dire la fiction, que la sèche chronologie ou le discours idéologique toujours-déjà postdaté ? Dada laissé au gré des lettres de l'alphabet, ce n'est sans doute pas la plus mauvaise des approches.

D'autant plus qu'il ne s'agit nullement d'un ouvrage fabriqué par un éditeur, mais de l'aboutissement d'un projet conçu par Georges Hugnet, en 1954, et achevé par sa femme. Membre du groupe surréaliste, il a rejeté tous documents de seconde main pour ne s'appuyer que sur sa propre connaissance du mouvement et sur les témoignages que lui fournirent amicalement les acteurs de cette période 1916-1922. Nombre de lettres inédites jalonnent ainsi ce dictionnaire et confèrent à l'ouvrage une valeur de document. Celles de Raoul Hausmann sur le cas controversé de l'Oberdada, Johannes Baader, et des rapports de Dada avec la situation politique en Allemagne, entre autres, présentent un intérêt certain. En outre, le recensement et la description des diverses publications tant en Suisse qu'aux Etats-Unis, à Barcelone, en Allemagne, en France et dans certains pays nordiques ou d'Europe centrale, comportant de nombreux extraits, constituent un excellent outil de travail.

L'internationalisme du mouvement est bien mis en valeur — grâce à cette forme de dictionnaire — et l'importance de ses développements à Berlin et à New-York trouve ici une place que les « histoires » de langue française négligent trop souvent. L'on découvre ainsi la collusion de Dada et de la psychanalyse, bien avant le surréalisme de Breton, dans les cahiers berlinois de Franz Jung et Richard Ochring, *Die Freie Strasse*.

Au détour de certains articles, l'on saisit également l'intérêt qu'a présenté le cinéma aux yeux des dadaïstes. Hormis les expériences bien connues de Duchamp (Anemic cinéma), de Victor Eggeling, de Hans Richter et de René Clair, les références faites par les artistes allemands dans le cadre de la recherche de matériaux nouveaux incitent à l'approfondissement des rapports cinéma et peinture que les futuristes avaient engagé peu avant.

Enfin, les lignes de partage avec les autres mouvements qui traversent l'Europe à cette époque (cubisme, futurisme, expressionnisme, constructivisme...) sont continuellement présentes et assurent à Dada son identité : *« un des moyens les plus efficaces, en préconisant la confusion des catégories esthétiques, de donner du jeu à ce rigide édifice de l'art, pris lui-même pour un jeu, à cette notion abâtardie servant à couvrir derrière un soi-disant désintéressement le mensonge et l'hypocrisie de la société »*, comme l'indiquait Tristan Tzara dans sa préface à *l'Aventure Dada* que fit publier Hugnet en 1957.

Jacques Petat

ROBERT REDFORD

Par François Guérif, Edition PAC.

Produit manufacturé par Hollywood à un seul exemplaire, prototype de jeune premier nouveau style, ou réussite patiemment arrachée aux exigences du box-office et aux faux amis de la production? Robert Redford est un des plus séduisants comédiens du cinéma américain né avec les *sixties;* mais un des plus conscients de jouer un rôle au-delà, ou en plus, de ceux qu'on lui offre, ou qu'il s'efforce de choisir, pour l'écran. Depuis **The Chase**, de Penn, depuis les premiers Pollack, et Roy Hill, et Pakula, la présence de Redford a pris peu à peu valeur de caution.

Quelques ratages dus à des réalisateurs, comme l'échec de **The Great Gatsby**, n'abiment pas une carrière dont les hasards n'ont jamais relevé de l'absurde, et dont la conduite appartient de plus en plus à l'acteur lui-même, producteur parfois, et collaborateur véritable d'une équipe dès lors qu'il accepte de s'y associer. On lira avec intérêt le livre sans hagiographie que François Guérif lui a consacré, et dans les pages duquel on trouvera de nombreuses références aux entretiens accordés par Redford à la presse anglo-américaine. C'est, mieux qu'un portrait de l'acteur en jeune singe, comme eût dit Joyce, ou en super-star, un document simple et semble-t-il près du modèle. Le livre suit Redford de film en film (après qu'il a, assez jeune, abandonné la peinture), puis lui tend un dernier miroir où faire valoir quelques idées générales, et des principes de travail et de choix dont les derniers films ont mis en évidence la nature et l'intérêt, voire l'extrême exigence, inlassable, qui a permis la réalisation de **All the President Men.** Ce qui est déplorable, c'est que l'éditeur n'ait pas surveillé le tirage des photographies, qui sont d'une qualité médiocre pour la plupart.

Claude Michel Cluny

LA CREATION DE KING KONG

par Bruce Bahrenburg, Editions Marc Minoustchine, 221 pages.

De même qu'il y a toujours un Ulysse pour faire son chemin de Damas, il existe forcément une Pénélope qui traîne dans les parages, prête à se mettre au travail. Ulysse, c'est Dino de Laurentis, Pénélope, Bruce Bahrenburg, et le chemin de Damas s'intitulera King Kong. Avec ce livre rempli d'images du film, on part à la recherche du temps perdu, plutôt du temps à gagner, car il nous raconte par le détail les mille problèmes qui se posèrent au moment du projet, les mille aventures qui eurent lieu pendant le tournage. Ainsi on apprend tout sur Lorenzo Semple Junior le scénariste, sur le physique de Jessica Lange et sur la genèse du film — la fille de De Laurentis aurait eu la mauvaise habitude de punaiser sa chambre avec des photos du film de Schoedsack-Cooper et Papa Dino voyait cela comme un affront personnel. L'auteur du livre nous raconte tout sur les dessous du roi Kong et cela dans un style naïf, avouons-le assez drôle. Ainsi par exemple la conférence de presse annonçant ce projet a été « *la plus importante depuis que Sonny a annoncé ses retrouvailles avec Cher pour leur show télévisé* ». Ou bien Rick Baker, le conseiller technique, avouait « *être fasciné, dès son enfance, par les primates* ».

Ce livre fonctionne sur le principe de la quantité: le plus de détails, d'anecdotes dans un minimum de pages. A cet égard, ce livre réussit parfaitement son contrat. Pour amateurs de franfreluches.

Jonathan Farren

LA PETITE FILLE AU BOUT DU CHEMIN

Roman de Laird Koenig, Editions Hachette 235 pages.

Paraît dans une collection pompeusement intitulés: « *Un grand livre, un grand film* ». Ni l'un ni l'autre ne sont de grandes choses, mais des babioles fort honnêtes. Pour son premier livre, Laird Koenig (serait-ce un pseudonyme?) a réussi un roman captivant, jamais ennuyeux, même s'il est un peu trop bien huilé, si on en voit assez rapidement les ficelles. Très bonne traduction de France Marie Watkins, dont la réputation en ce domaine n'est plus à faire.

Jonathan Farren

STRUCTURAL FILM ANTHOLOGY

Recueil de textes présentés et commentés par Peter Gidal, British Film Institute, 140 pages, 14 F.

Le cinéma d'avant-garde, on en parle peu, fort peu dans les revues. Si peu même qu'on dirait une espèce de Fort Alamo où sont réfugiés quelques malheureux qui doivent faire front à une armée entière. Ce recueil publié par la cinémathèque anglaise vient à point nommé combler un manque d'informations sur ce sujet. D'autant que pour beaucoup de gens le cinéma structurel reste une nébuleuse. Le terme a été inventé par le rédacteur en chef de la revue *Film Culture*, Paul Adams-Sitney qui, en 69, consacra un article aux nouvelles tendances du cinéma différent. A vrai dire, le terme structurel prête à confusion, car il ne fait aucunement référence à l'école structuraliste, ni aux thèses de Lévy-Strauss. Adams Sitney voulait signifier par là qu'il existe un certain nombre de cinéastes qui privilégient la forme filmique, s'attachent à travailler sur l'espace d'une image, à en délimiter les contours. A cet égard des films comme **The Flicker** de Tony Conrad (1965) ou **Ray Gun Virus** de Paul Sharits (1966) sont significatifs de cette démarche : moins bouleverser les codes du récit, moins subvertir la trame romanesque que de se pencher sur une image, sur l'espace où elle se répand. D'où dans ces deux films, l'utilisation d'une caméra fixe, des répétitions de plan sans aucune variation, montés en boucles, des effets stroboscopiques visant à troubler ce qui est l'espace neutre par essence : l'image blanche.

Les cinéastes américains furent les premiers à s'intéresser, à approfondir ces recherches. Parmi les plus célèbres, citons Michael Snow (qu'il faudra bien, un jour ou l'autre, découvrir), Hollis Frampton, Ernie Gehr, George Landow, Joyce Wieland, Paul Sharits. Peter Gidal, cinéaste américain mais vivant à Londres, a décidé de nous faire connaitre cette école en demandant des textes aux « vedettes » de cette tendance : Snow, Kubelka, Jacobs, Frampton mais aussi à leurs homologues anglais, moins connus, certes, mais parfois aussi intéressants : John Du Cane, Malcolm Le Grice, Roger Hammond. Et pour clore ce remarquable tour d'horizon, Gidal lui-même a écrit plusieurs textes théoriques.

Un livre qui ne devrait pas passer au rayon des pertes et profits.

Jonathan Farren

LES FEUX DE LA MEMOIRE

Par Edwige Feuillère Editions Albin Michel

Plus qu'à l'écran (**L'Idiot, la Duchesse de Langeais, Le Blé en herbe, L'Aigle à deux têtes...**), c'est au théâtre qu'elle devint une des actrices françaises les plus célèbres des trente dernières années. Si elle connut quelques beaux rôles au cinéma, on ne peut pas ne pas remarquer qu'il s'est toujours agi d'adaptations d'œuvres littéraires : Edwige Feuillère appartenait-elle trop à une tradition pour que le cinéma risque avec elle autre chose que des compositions psychologiques ou une représentation conventionnelle ? Le seul film de Cocteau dans lequel elle a joué un personnage (qu'elle avait créé chez Jacques Hébertot), reste le film le moins intéressant de l'auteur, cet **Aigle...** tributaire de la théâtralité filmée. Et si, dans **L'Idiot,** ou **Clair de Terre** (de Guy Gilles), elle a su séduire par le charme, l'intelligence du jeu, c'est sur scène qu'elle a rencontré les grands moments d'une belle carrière d'interprète au service de Giraudoux, Claudel, ou Corneille. Ses souvenirs, extrêmement personnels (les pages sur son enfance sont un document sincère et passionnant), paraissent souvent très discrets. La franchise n'exclut pas la retenue. Ce qui est conforme à l'image qu'Edwige Feuillère a réussi à préserver — et on sait que ce n'est pas facile. Des tournages dans un Berlin déjà nazifié, qui nous fait penser à **Cabaret,** le film de Bob Fosse, aux dernières images de sa mère, Edwige Feuillère se raconte avec simplicité, humour, et lucidité. Elle avait noté : « Il ne faut jamais être dupe de la popularité : ce n'est qu'un mot ». Etre actrice, c'est devoir sans cesse recommencer : rien, jamais, peut-il être acquis ? On regrette que le film ne l'ait pas mieux servie.

C.M.C.

DIGNE 77

5ème Rencontre « pour un autre cinéma »
du 18 au 22 mai : « Télescopiques »

avec des films et des émissions TV :

— Jean-Luc Godard et Anne-Marie Miéville : **Comment ça va et Sur et sous la communication.**
— Luc et Gisèle Mechler : **L'Allée des signes**
— Renaud Victor : **Ce gamin-là.**
— Lise Marie Brochen : **Peintures projetées.**
— Jakie Raynal : **Merce Cunningham** et **Deux fois.**
— Jean-Pierre Lefèbvre : **Le Gars des vues** et **L'Amour blessé**
— Marguerite Duras : **Son nom de Venise dans Calcutta désert, Vera Baxter, Le Camion.**
— Jacques Robiolles : **L'Equinox**
— Luca Ronconi : **Orlando Funioso**
— Jean-Marie Straub et Danièle Huillet : **Non réconciliés** et **Fortini Cani.**

Avec la participation de Renaud Victor, Jakie Raynal, Jean-Pierre Lefebvre, Marguerite Duras, Jacques Robiolles, Jean-Marie Straub et Danièle Huillet.

Renseignements et programme détaillé : Pierre Queyrel, 15 Chemin de Bonnette 04000 Digne, Tél. : (92) 31.11.24.

LES PROCHAINS STAGES DE L'IFACC

Les stages IFACC de la saison 76/77 ayant presque tous fait le plein de leur capacité d'accueil, l'institut de Formation de la FFCC a donc décidé l'organisation d'un stage premier degré supplémentaire.

Pour la fin de la saison le programme des stages pour lesquels nous disposons encore de quelques places se présente comme suit :

● **du dimanche 5 juin au vendredi 10 juin**

La seconde partie du **stage de deuxième degré** se déroulera la semaine précédente, c'est-à-dire :

● **du lundi 30 mai au samedi 4 juin**

Rappelons-en les grandes lignes :

1) Panorama du cinéma arabe
2) Le cinéma francophone et ses problèmes
3) Visages du cinéma différent
4) Le cinéma révolutionnaire en Amérique Latine
5) Le cinéma militant : rêve ou réalité
6) Tendances du cinéma moderne

Inscriptions et demandes de renseignements pour l'un ou l'autre de ces stages :

IFACC, 6, rue Ordener, Paris 18e (T. 206.96.08).

l'Avant-Scène

Chaque mois : 2 numéros Avant-Scène Cinéma
(au lieu d'un numéro)

1er mai : **Notre pain quotidien,** King Vidor.

15 mai : **Les Yeux sans visage,** Georges Franju.

avec en supplément : « Cinémathèque » et « Anthologie ».

Dossiers, Archives, Documents, Photos, Courts-métrages...)

1er mai : **Les Morts-vivants,** Yves Bérard.
15 mai : **Monsieur et Madame Curie,** court-métrage de Georges Franju.

Rappel :

1er avril : **La Communion solennelle,** René Féret, et **Ils attrapèrent le bac,** court métrage de Carl Th. Dreyer.

15 avril : **Le Corbeau,** H.G. Clouzot, et l'Anthologie du Cinéma N° 94 : **Clouzot,** par Roland Lacourbe.

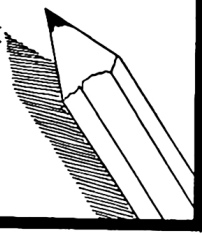
Le numéro : 10 F (Etranger 12 F)

En vente en librairies, en kiosques ou
au siège de la revue.

■ « L'Avant-Scène » a édité 1000 pièces et 200 films.
■ **Textes intégraux et photos. Le numéro 10 F. (Étr. 12 F).**
■ 15000 abonnés dans 75 pays.
27, rue Saint-André-des-Arts, 75006 Paris - C.C.P. Paris 7353.00 V

témoignage Chrétien

HEBDOMADAIRE
D'OPINION
EN VENTE CHAQUE
JEUDI 5F CHEZ
VOTRE MARCHAND
DE JOURNAUX
OU A TC 49 RUE
DU FAUBOURG
POISSONNIERE
75009 PARIS



FRANCE
NOUVELLE
C'EST
L'HEBDOMADAIRE
POLITIQUE DU
PCF

Tarifs d'abonnement :
12 mois : 160 F. - 6 mois : 85 F.
3 mois : 50 F.
Adresse : 15, rue Montmartre 75001 PARIS
C.C.P. 5320-69 S PARIS.

PAS
A
PAS

Revue trimestrielle de la Fédération Française des Maisons des Jeunes et de la Culture » et de ses 19 fédérations régionales

abonnement : 20 F par an

F.F.M.J.C. 15 rue la Condamine
75017 PARIS

Tél. 387.30.04
CCP 4577-23 PARIS

CHAQUE VENDREDI

L'unité

**L'HEBDOMADAIRE
DU
PARTI SOCIALISTE
AVEC
LA CHRONIQUE
DE
FRANCOIS
MITTERRAND**

Prix du numéro : 4 F
Abonnement annuel : 130 F

Administration : 41, boulevard Magenta 75010
208.23.50

faire

mensuel pour le socialisme et l'autogestion

Il y a une question que des millions de Français se posent et que vous vous posez vous-mêmes: que se passera-t-il en France si la gauche vient au pouvoir ? Pour avoir une idée précise des véritables problèmes à résoudre, il faut lire « Faire » qui a commencé dans son numéro de septembre, la publication d'une série de dossiers et d'études sur les différents scénarios auxquels la gauche doit se préparer.

N° 19 Mai 77

- **La préparation du Congrès du P.S.**
- **Dossier : l'Europe**

BULLETIN D'ABONNEMENT
A remplir et à envoyer accompagné de votre règlement à :

faire

48, rue Sainte-Anne - 75002 PARIS
Je désire m'abonner à « Faire » et recevoir les 12 prochains numéros au prix de 100 F

Nom _____

Adresse _____

_____ **Code Postal** _____

Ville _____

Ci-joint mon règlement à l'ordre de « Faire » par :
☐ chèque bancaire ☐ mandat-lettre
☐ virement postal (3 volets)
Abonnement à l'étranger : nous consulter

FRANCE PAYS ARABES

La première publication française exclusivement consacrée au monde arabe.
Des rubriques politiques, culturelles, économiques, et le supplément « France-Palestine ».

En vente dans les principaux kiosques et drugstores à Paris, en province et au Maghreb : 4 F.

Spécimen sur demande :
12-14, rue Augereau, 75007 PARIS
Tél. : 555.27.52 ou 705.81.45

Centre « France - Pays Arabes » rue Tramassac
LYON - Tél. : 37.16.63
et à NANCY, 45 rue de Metz

FESTIVALS ET RENCONTRES

MAI

● *Du 18 au 22 mai,* 5e Rencontre de cinéma différent à Digne. Voir notre information par ailleurs dans ce numéro.

● *Du 12 au 27 mai :* Festival international du film à Cannes. Roberto Rossellini présidera le jury, où siègeront encore Marthe Keller, Pauline Kaël, Benoîte Groult et Jacques Demy.

● La Fédération internationale des Archives du film organise *du 26 au 30 mai 77* à Varna (Bulgarie) un Symposium d'Histoire du cinéma sur le thème : « L'influence du cinéma soviétique muet sur le cinéma mondial ». Pour tous renseignements, s'adresser au secrétariat de la FIAF : Galerie Ravenstein 74, 1000 Bruxelles.

● *Le 7 mai* à Rochester, USA, 19e Festival international du film amateur en 16 mm, 8 mm et super 8 mm.

● *Du 12 au 27 mai :* XXXe Festival de Cannes. Dans le cadre du Festival de Cannes, Jean Collet animera une session de « connaissance du cinéma » au CREPS d'Antibes. Renseignements et inscriptions : UFCV, 7, rue Roquelaine, Toulouse. Tél. 62.86.11.

● *Du 23 au 27 mai :* Festival international du film pour l'enfance et la jeunesse à Lausanne. Voir informations dans notre numéro 219.

● Le département cinéma de la Faculté de Vincennes organise *du 4 au 10 mai* au Studio Galande une « semaine Vincennes ». Dans le cadre de cette semaine seront projetés tous les films réalisés par les étudiants et les enseignants du département cinéma, ainsi qu'un certain nombre de films à nos yeux particulièrement significatifs et qui servent dans le cadre de notre travail d'enseignement. Le 10 mai à 20 h 30 est prévu un débat général sur l'enseignement du cinéma en France, à ce débat sont conviés tous ceux qui s'intéressent à l'avenir de cette question : enseignants du secondaire ou d'université, chercheurs, professionnels du cinéma, étudiants etc...

Programme :

Mercredi : Groupe Zone intermittence perception, journée de films expérimentaux.

Jeudi : Buffet campagnard gratuit — Un film pour la Résistance **L'Usine du vampire** (L.M. super 8) et un film de Joris Ivens.

Vendredi : Axe Tiers monde, films sur le Yémen, le Pérou, le Koweït, la Palestine. Plus, **Nationalité immigré, Le Sang du condor et Lettre paysanne.**

Samedi : **L'Olivier, Stoma, Bonne journée sénor écho, Boulis** (TV) et **La Marseillaise, Non réconciliés, Hôtel Monterey.**

Dimanche : **Corps perdus,** projections de montages diapos et de photos avec un débat sur la photo, et **Kashima paradise, Bonne chance la France, Mai 74.**

Lundi : Axe lutte de classes : **Quand on aime la vie on va au cinéma, N'iapro,** ainsi que **Art naïf et répression en Haïti, La Ligne générale.**

Mardi : Journée de programmes vidéo et une des émissions **Sur et sous la communication.** Le soir, débat sur l'enseignement du cinéma en France.

D'une manière générale, tous les films seront précédés d'une brève introduction et le plus souvent suivis d'un débat. A la fin de chaque journée, il pourra y avoir un débat sur l'ensemble de la journée.

● *Du 4 au 10 mai,* à Grenoble, cinéma Neg. Semaine du cinéma Albanais comprenant : Le Dernier Hiver, d'Ibrahim Mucaj et Kristaq Mitro, **Beni marche tout seul,** de Xhanfise Keko, **L'Affrontement,** de Viktor Gjka, **Le Commissaire de la lumière,** de Dhimiter Anagnosti, **Les Chemins blancs,** de Viktor Gjika, **L'Opération feu,** de Muhamarrem Fejzo, et enfin **La Fille des montagnes** de Dhimiter Anagnosti. Cette semaine passera aussi à Montpellier, au cinéma Club, *du 11 au 17 mai,* au Cézanne 6 d'Aix-en-Provence *du 18 au 24 mai* et enfin à Lyon, cinéma Le Canut, *du 1er au 7 juin.*

● Le Ciné-Club de l'AMCC (Association pour la Maison de la Culture de Chambéry) organise un week-end consacré à Bergman le vendredi 6, samedi 7 et dimanche 8 mai, animé par Raymond Lefèvre.

Les films suivants seront projetés : **Prison, La Nuit des forains, Sourires d'une nuit d'été, L'Heure du loup, Le Septième sceau, Les Communiants, A Travers le miroir, Bergman par Bergman.**

Pour tous renseignements complémentaires vous pouvez contacter Monsieur Jacques Laurent - AMCC, Théâtre CH.Dullin, Chambéry - Tél. : 33.25.19.

● Nuit du cinéma fantastique organisée au cinéma Ariel

(Toulon-Var) par le groupe No Reproduction, *samedi 14 mai 1977* de minuit à l'aube.

Cinq films sur le signe d'Edgar Allan Poë, Roger Corman, Vincent Price...

Renseignements (94) 98.72.85 de 19 h à 20 h ou au cinéma Ariel.

JUIN

● L'Association Technique pour l'Action culturelle (A.T.A.C.) organise les *1er, 2 et 3 juin* prochains à Paris, au Théâtre National de Chaillot, les assises : Action culturelle, cinéma et audiovisuel.

Cette manifestation se fixe deux objectifs :

— faire connaître le travail mené depuis plusieurs années dans le domaine du cinéma et de l'audiovisuel dans et par les Maisons de la Culture, Centres d'Animation Culturelle et autres entreprises subventionnées par le Ministère de la Culture et de l'Environnement.

— poursuivre le dialogue entre les professionnels, la presse, le public et les responsables et animateurs de ces entreprises.

Une part importante de cette manifestation sera consacrée à la présentation d'un large panorama des productions cinématographiques et audiovisuelles : films 16 et super-8, photomontages, bandes vidéo, réalisés à l'initiative des équipes d'animation.

Tous renseignements auprès de l'ATAC - Section d'activités cinématographiques et d'expression audiovisuelle - 19, rue du Renard 75004 Paris. Tél. : 236.81.47.

● Sans aucune sélection censure, sans proclamation de palmarès, sans remise de prix mais ouvertes à tous les films 8 et Super 8mm d'expression et de recherche c'est-à-dire présentant un intérêt quant au sujet traité et / ou à la forme employée, les Quatrièmes rencontres de l'image auront lieu à Hyères, les 24,25 et 26 juin.

Pour tous renseignements (hébergement prévu) écrire au Collectif Archy. (Atelier de Recherche Cinématographique Hyérois) 3, rue Léon Gautier 83400 Hyères. Tél. : (94) 65.20.75.

● Le Collectif Jeune Cinéma et la revue *Cinéma différent* organise des projections tous les mardi à 21 h à la MJC St.-Michel, Paris 6e. Le *mardi 3 Mai*, au programme : **Stock exchange transplant**, de Douglas Collins, **Ex** de Jacques Monory et **Acts of light**, de Bill Brand.

● Depuis le 6 avril et jusqu'au 30 août, Jacqueline et Maurice Guilaud, animateurs et directeurs du Centre culturel du Marais organisent une exposition « Hollywood au Marais », qui tente de faire revivre toute l'histoire de l'image, depuis les découvertes de Lumière. Sont reconstitués au 26 rue des Francs Bourgeois, le Grand Café et le Salon indien, où Lumière effectua ses premières projections publiques, et exposés de nombreux appareils touchant à l'invention du cinéma, destinés au musée Lumière et appartenant à la collection Lumière ou à la collection personnelle de Paul Genard, ainsi que les affiches originales des premières projections au musée Grévin de **L'Arroseur arrosé**. De nombreuses projections et attractions entourent cette manifestation.

JUIN

● A la Maison de la culture de Rennes, 1 rue St Hélier, aura lieu, les *1, 2, 3 et 4 juin* une « foire aux films militants ». Renseignements : 1 rue St Hélier, BP 675, 35008 Rennes Cedex.

● Le XIVe Festival international du film de court métrage de Cracovie se tiendra *du 31 mai au 5 juin*. Pour tous renseignements : Bureau du Festival de Cracovie, Plac Zwyciestwa 9, 00-950 Varsovie, Pologne.

● Dans le cadre des Rencontres internationales d'art contemporain de La Rochelle, les journées cinéma présenteront une sélection type « art et essai » effectuée par Jean-Loup Passek et un programme « en marge » organisé par le groupe Cinémarge et articulé sur trois thèmes : Images et sons de Mai 68, Images de « déviance » et Différence 77. Un stage de visionnement et d'analyse de films est organisé dans le cadre de ces rencontres. Renseignements : RIAC, 11 rue Chef de ville, 1700 La Rochelle. Tél : (46) 41.03.35.

JUILLET

● *Du 1er au 11 juillet* se tiendra à Cerisy-la-Salle un colloque sur le thème : « Cinémas de la modernité : films, théories », sous la direction de Dominique Chateau, André Gardiès et François Jost, avec la participation probable de J. Aumont, M. Fano, M. Hanouh, S. Heath, M. Marie, D. Noguez, A Robbe-Grillet, J.P. Simon, A. Michelson, O. Veillon. Renseignements : CCIC, 27 rue des Boulainvilliers, 75016 Paris.

AOUT

● Le 30e Festival international du film de Locarno se tiendra *du 4 au 14 août*. Renseignements : Festival de Locarno, 11 rue d'Italie, CH 1204 Genève.

SEPTEMBRE

● Le XVIIè CICI se tiendra à Munich *du 1er au 8 septembre* et portera sur « trois moments du cinéma allemand » : les débuts de la République de Weimar, les débuts du Nazisme et les débuts du jeune cinéma allemand. Renseignements et inscriptions : Cinéma en France, BP 3, 69396 Lyon Cedex 3

● Le PSA-MDP American International Film Festival se tiendra à Détroit, *du 20 au 24 septembre*.

● Les quatrièmes journées du court métrage belge, Media 10/10 auront lieu à la maison de la culture de Namur *les 5 et 6 novembre*. Renseignements : Media 10/10, Maison de la culture, Avenue Golenvaux, 14, 5000 Namur. Tel. : 081/229014.

● Le 32e Salon international de la photographie, du cinéma substandard et de l'optique se tiendra au parc des expositions de la Porte de Versailles, *du 5 au 13 novembre*.

cfdt magazine

Chaque mois
CFDT-Magazine
Une nouvelle formule
Un ton nouveau
26, rue de Montholon — Paris 9e
4 F.

tribune socialiste

hebdo du Parti Socialiste Unifié

l'actualité politique, sociale et culturelle

●

9, rue Borromée
Paris-15e
Abonnements :
1 an ..... 100 F
6 mois ..... 60 F

en vente chaque jeudi : 4 F
abonnement annuel : 150 F
14-16, rue des Petits-Hôtels, Paris 10e
CCP La Source 32.760.99

des comités et l'officiel d'entreprise services sociaux

revue mensuelle
des questions sociales
dans l'entreprise

10 Numéros par an 70 F

10, rue Bleue
75009 PARIS

Publicité 523 10 35
Rédact. Admin. 824 77 25

NECROLOGIES

John Hubley

Cinéaste d'animation américain (Wisconsin 1914 - New Haven connecticut 21 fév. 1977).

Sans aucun doute l'un des ténors du dessin animé. Il fut en effet l'un de ceux que brandirent en 1941 l'étendard de la révolte contre la dictature de Walt Disney. John Hubley avait en effet fait ses classes avec l'« Empereur » dont il devint même l'un des directeurs artistiques les plus cotés. A ce titre il participa à la réalisation de Fantasia. Mais il rejoignit bientôt plusieurs dissidents, lassés du conformisme graphique de Disney et en 1945 fonda avec Stephen Bosustow et quelques amis l'U.P.A. (*United Production of America*). Révolution artistique totale, le style U.P.A. est profondément influencé par la peinture moderne (Klee, Kandinsky, Miro, Kubin) et par le graphisme de certains maitres du dessin contemporains (Thurber, Steinberg, Blechman). On doit notamment à John Hubley des petits chefs-d'œuvre comme Flathatting (1945), Robin Hoodlum (1946), The Magic Flute (1949), Fuddy Duddy Buddy (1949), Ragtime Bear (qui inaugure en 1949 la série des Mister Magoo) Trouble indemnity (1950), Sloppy Jalopy (1951), Gerald Mc Boing Boing (en collab. 1951) Rooty Toot toot (1952). En 1952, Hubley fonde avec sa femme Faith sa propre compagnie Storyboard. Il signe les séquences d'animation de The Fourposter (1952) puis — généralement avec l'aide efficace de Faith Hubley — réalise Adventures of an Asterisk (1956), The Tender Game (1958), Harlem Wednesday (1958), A Date with Dizzy (1958), Seven lively Arts (1959), Moonbird (1960), Of Stars and Men (1961), Children of the Sun (1961), The Hole (1962), The Hat (1964), Herb Alpert and the Tiajuana Brass Double Feature (1966), Windy Day (1968), Of Men and Demons (1969), Eggs (1971). John et Faith Hubley gagnèrent un oscar en 1960 et 1963. Ils étaient également professeurs à l'Université de Yale (leurs cours traitaient de la visualisation des thèmes abstraits).

Andy Devine

Acteur de cinéma américain (Flagstaff, Arizona 7 oct. 1905- Orange, Californie, 18 févr. 1977).

L'un des grands acteurs de compositions du cinéma hollywoodien, célèbre par sa voix cassée et pour avoir été le partenaire de Roy Rogers dans une série de westerns tournés en 1948 pour la compagnie *Republic* (ce rôle de compère comique lui permit d'apparaitre en 1948 et 1949 sur la liste des Top Money Making Starss). Mais les cinéphiles se souviendront surtout de lui dans le rôle du conducteur de la diligence de La Chevauché fantastique de John Ford en 1939. Parmi ses très nombreux autres films, citons : We Americans (E. Sloman, 1926) ; Red Lips (M. Brown, 1928) ; Lonesome (P. Fejos, 1928) ; Naughty Baby (M. Le Roy), 1928) ; Hot Stuff (M. Le Roy, 1929) ; Spirit of Notre-Dame (R. Mack, 1931) ; Law and Order (E. Cahn, 1932) ; Destry rides again (B. Stoloff, 1932) ; Man Wanted (W. Dieterle, 1932) ; Doctor Bull (J. Ford, 1933) ; Chance at Heaven (W. Seiter, 1933) ; Cohens and Kellys in Trouble (G. Stevens, 1933) ; Stingaree (W. Wellman, 1934) ; Hell in the Heavens (J. Blystone, 1934) ; Alice Adams (G. Stevens, 1935) ; The Farmer takes a wife (V. Fleming, 1935) ; Way down East (H. King, 1935) ; Small Town Girl (W. Welman, 1936) ; Romeo and Juliet (G. Cukor, 1936) ; Dodsworth (W. Wyler, 1936) ; A Star is born (W. Wellman, 1937) ; The Storm (H. Young, 1938) ; In old Chicago (H. King, 1938) ; Men with Wings (H. Young, 1938) ; Stagecoach (J. Ford, 1939) ; Geronimo (P.H. Sloane, 1939) ; Tropic Fury (C. Cabanne, 1940) ; The Man from Montreal (C. Cabanne, 1940) ; Little old New York (H. King, 1940) ; Buck Benny rides again (M. Sandrich, 1940) ; Torrid Zone (W. Keighley, 1940) ; When the Daltons rode (G. Marshall, 1940) ; Trail of the vigilantes (A. Dwan, 1940) ; A Dangerous Game (J. Rawlins, 1941) ; Lucky Devils (L. Landers, 1941) ; Flame of New-Orleans (R. Clair, 1941) ; Men of the Timberland (J. Ramlins, 1941) ; South of Tahiti (G. Waggner, 1941) ; Mutiny in the Arctic (J. Rawlins, 1941) ; Raiders of the Desert (J. Rawlins, 1941) ; Road agent (C. Lamont, 1941) ; The Kid from Kansas (W. Nigh, 1941) ; Unseen Enemy (J. Rawlins, 1942) ; Sin Town (R. Enright, 1942) ; Top Sergeant (C. Cabanne, 1942) ; Timber (C. Cabanne, 1942) ; Corvette K 225 (R. Rosson, 1943) ; Crazy House (E. Cline, 1943) ; Frontier Badmen (F.L. Beebe, 1943) ; Ghost Catchers (E. Cline, 1944) ; Ali baba and the Forty Thieves (A. Lubin.) 1944) ; Babes on Swing Street (E. Lilley, 1944) ; Bowery to Broodway (C. Lamont, 1944) ; Follow the Boys (E. Sutherland, 1944) ; Frisco Sal (G. Waggner, 1945) ; Frontier Gal (C. Lamont, 1945) ; Sudan (J. Rawlins, 1945) ; That's the Spirit (C. Lamont, 1945) ; Canyon Passage (J. Tourneur, 1946) ; The Michigan Kid (R. Taylor, 1946) ; The Marauders (G. Archainbaud, 1947) ; The Vigilantes return (R. Taylor, 1947) ; Slave Girl (C. Lamont, 1947) ; The Fabulous Texan (E. Ludwig, 1947) ; Old Los Angeles (J. Kane, 1948) ; Under California Skies (W. Whitney, 1948) ; Eyer of Texas (W. Whitney, 1948) ; Grand Canyen Trail (W. Whitney, 1948) ; Night Time in Nevada (W. Whitney, 1948) ; The Far Frontier (W. Whitney, 1948) ; Never a dull moment (G. Marshall, 1949) ; Slaughter Trail (I. Allen, 1951) ; New Mexico (I. Reis, 1951) ; Red Badge of Courage (J. Huston, 1951) ; Montana Belle (A. Dwan, 1952) ; Island in the Sky (W. Wellman, 1953) ; Thunder Pass (F. Mac Donald, 1954) ; Pete Kelly's Blues (J. Webb, 1955) ; Around the World in 80 days (M. Anderson, 1957) ; The Adventures of Huckleberry Finn (M. Curtiz, 1960) ; Two rode togecher (J. Ford, 1961) ; How the West was won (J. Ford, 1962) ; The Man who shot Liberty Valance (J. Ford, 1962) ; It's a mad mad mad world (S. Kramer, 1963) ; Zebra in the Kitchen (I. Tors, 1965) ; The Ballad of Josie (A. Mc Laglen, 1968).

Nunnally Johnson

Ecrivain, scénariste, metteur en scène et producteur américain (Columbus, Géorgie 5 déc. 1897 - Hollywood 24 mars 1977).

Journaliste (notamment au *New York Herald Tribune*) il publia en 1930 un recueil de nouvelles (*There ought to be a law*) et trois ans plus tard inaugura une fructueuse carrière de scénariste. Producteur associé à partir de 1935, il devint producteur en 1942 et metteur en scène en 1953. Il fonda en 1943 International Pictures qui plus tard passa sous contrôle d'Universal. En 1948, il reçut de la Fox un contrat lui permettant d'exercer au sein de la compagnie diverses activités de premier plan. Parmi les films où il collabora comme scénariste et parfois comme producteur, il convient de citer : A Bedtime Story (en coll. lab. : Norman Taurog, 1933) ; Mama Loves Papa (en coll. : N. Z. Mc Leod, 1933) ; Moulin-Rouge (en collab. : S. Lanfield, 1934) ; Kid Millions (en collab. : R. Del Ruth, 1934) ; The House of Rotschild (Alfred Werker, 1934) ; Bulldog Drummond Strikes back (R. Del Ruth, 1934) ; Baby Face Harrington (en collab. : Raoul Walsh, 1935) ; The Man who broke the Bank at Monte Carlo (S. Roberts, 1935) ; Cardinal Richelieu (R. V. Lee, 1935) (seult product.) ; Thanks a Million (R. Del Ruth, 1935) ; The Prisoner of Shark Island (John Ford, 1936) ; The Road to Glory (Howard Hawks, 1936) (seult product.) ; Banjo on my Knee (J. Cromwell, 1936) ; Cafe Metropole (E. H. Griffith, 1937) (seult product.) ; Slave Ship (Tay Garnett, 1937) (seult product.) ; Jesse James (Henry King, 1939) ; Wife, Husband and Friend (G. Ratoff, 1939) ; The Rose of Washington Square (G. Ra-

toff, 1939) : **The Grapes of Wrath** (J. Ford, 1940) : **Chad Hanna** (H. King, 1940) : **Tobacco Road** (J. Ford, 1941) : **Roxie Hart** (W.A. Wellman, 1942) : **The Pied Piper** (Irving Pichel, 1942) : **Life begins at 8.30** (I. Pichel, 1942) : **The Moon is down** (I. Pichel, 1943) : **Holy Matrimony** (John Stahl, 1943) : **Casunova Brown** (Sam Wood, 1944) : **The Keys of the Kingdom** (John Stahl, 1944) : **The Woman in the Window** (Fritz Lang, 1944) : **Along came Jones** (Stuart Heisler, 1945) : **The Dark Mirror** (Robert Siodmak, 1946) : **Three came Home** (Jean Negulesco, 1949) : **The Gunfighter** (H. King, 1950) (seult product.) : **The Mudlark** (J. Negulesco, 1951) : **The Desert Fox** (Henry Hathaway, 1951) : **Phonecall from a stranger** (J. Negulesco, 1952) : **We're not married** (Edmund Goulding, 1952) : **My Cousin Rachel** (Henry Koster, 1953) : **How to marry a millionaire** (J. Negulesco, 1953) : **Thre's no business like show business** (Walter Lang, 1954) : **The True Story of Jesse James** (Nicolas Ray, 1957) : **Flaming Star** (Don Siegel, 1960) (en collab.) : **Mr. Hobbs takes a vacation** (H. Koster, 1962) : **Take her she's mine** (H. Koster, 1963) : **The Wolrd of Henry Orient** (George Roy Hill, 1964) (en collab.) : **Dear Brigitte** (H. Koster, 1964) : **The Dirty Dozen** (Robert Aldrich, 1967) (en collab.).

Il réalisa lui-même : **Night People** (1954), **The Black widow** (1954), **How to be very very popular** (1955), **The Man in the grey flannel suit** (1956), **The Three Faces of Eve** (1957), **Oh! Men oh! Women** (1957), **The Man who understood women** (1959), **La Sposa bella** (1962), films dont il fut bien entendu le scénariste et parfois le producteur.

Peter Foldes

Cinéaste français d'origine hongroise (Budapest 1924 - Paris 29 mars 1977).

Venu à 22 ans en Grande-Bretagne étudier la peinture et le dessin, il débute dans l'animation par deux courts métrages : **Animated Genesis** (1952) et **A Short Vision** (1954) où s'expriment son inquiétude devant la folie du monde contemporain et la menace atomique. Après un long séjour en Amérique où il poursuit sa carrière de peintre, il s'installe en France et revient au dessin animé en modifiant sensiblement son style et son inspiration. **Un Garçon plein d'avenir** (1965), **Appétit d'oiseau** (1965), **Plus vite** (1966) inaugurent une période d'intenses recherches où Foldès se montre cinglant, désireux de choquer et de surprendre, maître ès métamorphoses et chantre d'un érotisme sarcastique. En 1967 au cours d'un voyage au Canada, il découvre les possibilités de l'animation par ordinateur : **Narcissus** (1967), **Meta Data** (1971). Parmi ses autres films citons **Awakening** (1966), **Brainy Beauty** (1967), **Women's Faces** (1969), **La Faim** (1975), **Visages** (1975) et **Le Rêve** (1976) qui reçoit le prix du meilleur court métrage au Festival du Film Fantastique de Paris 1977. En 1974, il avait réalisé un long métrage **Je, tu, elles** où il combinait les prises de vues du film de fiction et la technique de l'animation.

Leonce-Henry Burel

Opérateur et metteur en scène de cinéma français (Indret 23 nov.1892 - Mougins 21 mars 1977).

Cinquante ans derrière l'objectif d'une caméra au service de prestigieux (et de moins nobles) réalisateurs. Impossible d'écrire une histoire du cinéma français en sous-estimant le rôle de celui qui signa les images de **Napoléon**, de **Boudu sauvé des eaux** et du **Condamné à mort s'est échappé**.

Comme réalisateur, il tourna en 1920 **La Conquête des Gaules** et en 1932 **Le Fada**. Sa filmographie d'opérateur comprend : 1915 : Alsace (H. Pouctal) ; **La Folie du Docteur Tube** (A. Gance) ; 1916 : **Les Gaz mortels** (A. Gance) ; **Le Droit à la vie** (A Gance) ; **La Zone de la mort** (A. Gance) ; 1917 : **Mater Dolorosa** (A Gance) ; 1918 : **La dixième symphonie** (A. Gance) ; **J'accuse** (A. Gance) ; 1922 : **La Roue** (A. Gance) ; **Crainquebille** (J. Feyder) ; 1923 : **Visages d'enfants** (J. Feyder) ; 1924 : **L'image** (J. Feyder) ; 1926 : **Napoléon** (A. Gance) ; 1927 : **Casanova** (BA. Volkoff) ; **Les Trois Passions** ; 1928 : **L'Equipage** (M. Tourneur) ; 1929 : **Nuits de Princes** (M. L'Herbier) ; 1931 : **Un Soir de rafle** (C. Gallone) ; **Danton** (H. Behrendt) ; 1932 : **La Femme nue** (J.-P. Paulin) ; **Boudu sauvé des eaux** (J. Renoir) ; 1934 : **Le Petit Jacques** (G. Roudès) ; **Un Homme en or** (R. Bernard) ; 1935 : **L'Homme à l'oreille cassée** (R. Boudrioz) ; **La Dernière valse** (L. Mittler) ; 1936 : **Les Petites alliées** (J. Dreville) ; 1937 : **Mademoiselle ma mère** (H. Decoin) ; **Abus de confiance** (H. Decoin) ; 1938 : **La Mort du Cygne** (J. Benoit-Levy) ; **Education de Prince** (A. Esway) ; **Les Filles du Rhône** (J.-P. Paulin) ; **Retour à l'aube** (H. Decoin) ; 1939 : **L'Homme du Niger** (J. de Baroncelli) ; 1940 : **La Vénus aveugle** (A. Gance) ; 1941 : **Le Club des soupirants** (M. Gleize) ; **Une Femme dans la nuit** (E.T. Gréville) ; 1942 : **La Belle aventure** (M. Allégret) ; **Feu sacré** (M. Cloche) ; 1943 : **Ne le criez pas sur les toits** (J. Daniel-Norman) ; **Les Mystères de Paris** (J. de Baroncelli) ; 1945 : **La Route du bagne** (L. Mathot) ; 1946 : **Etrange destin** (L. Cuny) ; **La Colère des dieux** (K. Lamac) ; **Dernier refuge** (M. Maurette) ; 1947 : **Le Fugitif** (R. Bibal) ; **Rocambole** (J. de Baroncelli) ; **Carrefour du crime** (J. Sacha) ; 1948 : **Les Casse Pieds** (Noël-Noël) ; **Métier de fous** (A. Hunebelle) ; 1949 : **Tous les deux** (L. Cuny) ; **Le Mystère Barton** (C. Spaak) ; **La Valse brillante** (J. Boyer) ; **Suzanne et ses brigands** (Y. Ciampi) ; **La Ronde des heures** (A. Ryder) ; 1950 : **Banco de prince** (M. Dulud) ; 1951 : **Journal d'un curé de campagne** (R. Bresson) ; **Bille de clown** (J. Wall) ; **La Vie chantée** (Noël-Noël) ; **La Demoiselle et son revenant** (M. Allégret) ; 1952 : **La Vérité sur Bébé Donge** (H. Decoin) ; 1953 : **Mon Gosse de père** (L. Mathot) ; **L'Envers du Paradis** (E. T. Gréville) ; **La Route Napoléon** (J. Delannoy) ; 1954 : **L'Etrange désir de M. Bard** (G. Radvanyi) ; **Marianne de ma Jeunesse** (J. Duvivier) ; 1955 : **Sourire aux lèvres** (ou **Bonjour sourire**) (C. Sautet) ; **La Madone des sleepings** (H. Diamant-Berger) ; **Toute la ville accuse** (C. Boissol) ; 1956 : **Un condamné à mort s'est échappé** (R. Bresson) ; 1957 : **Les Fanatiques** (A. Joffé) ; **Quand sonnera midi** (E.T. Gréville) ; 1958 : **Cette nuit-là** (M. Cazeneuve) ; 1959 : **Pickpocket** (R. Bresson) ; 1960 : **Un soir sur la plage** (M. Boisrond) ; 1961 : **Le Procès de Jeanne d'Arc** (R. Bresson) ; 1963 : **Un drôle de paroissien** (J.-P. Mocky) ; 1966 : **Les Compagnons de la Marguerite** (J.-P. Mocky).

LA MORT DE JACQUES PREVERT

Quelques jours avant de mettre sous presse, nous apprenons la mort de Jacques Prévert, scénariste qui a fait certains grands jours du cinéma français des années trente et quarante.

Nous lui rendrons hommage dans notre prochain numéro sous la plume de Frantz Gévaudan qui lui consacrera une longue étude.

du 23 au 29 mars

Ames perdues, de Dino Risi, Italie, 1976 (voir critique dans un prochain numéro).
Behindert, de Stephen Dwoskin, RFA, 1974
Chewing gum Rallye, de Chuck Bail, USA, 1976.
De sol a sol, d'Yves Billon, Jean Lefaux, Luc Monnet, Manuel, Portugal, 1976.
Campos Pinto, Michel Van Zele, France, 1976.
Drôles de zèbres, de Guy Lux, France, 1977 (voir critique dans un prochain numéro).
Les Extra-terrestres, de Harald Reinl, RFA, 1976.
Exhibitions danoises, de Lino Ayranu, France, 1977.
Last free ride, de Roy Nolan, USA, 1976.
Mon cœur est rouge, de Michèle Rosier, France, 1976 (voir critique dans notre précédent numéro).
Nous aurons toute la mort pour dormir, de Med Hondo, France, 1977 (voir critique dans ce numéro).
Parole d'homme, de Peter Hunt, G-B., 1976 (voir critique dans ce numéro).
Plaisir, de John Thomas, France, 1976.
Sebastiane, de Derek Jarman, G-B, 1976.
Violette et François, de Jacques Rouffio, France, 1977 (voir critique dans ce numéro).

du 30 mars au 5 avril

Au nom du progrès : la médecine des riches chez les pauvres, France, 1976.
L'impossible indépendance, France, 1975, de Gordian Troeller et Claude Defarge (voir dossier « cinéma de reportage » dans notre précédent numéro).
Charlot, le gentleman vagabond, de Richard Patterson, G-B, 1976 (voir critique dans ce numéro).
Le Couple témoin, de William Klein, France, 1976 (voir critique dans ce numéro).
Dis bonjour à la dame, de Michel Gérard, France, 1976.
French Erection, de John Love, France, 1977.
Kung fu à la manière de Bruce Lee, de Chen Horng Min, Hong Kong, 1976.
Lip 73-74, le goût du collectif, de Dominique Dubosc et Hans Lessing, France, 1973-1977 (voir critique dans ce numéro).
Machines à tuer, de Paul Kyriazi, USA, 1976.
Picnic à Hanging-Rock, de Peter Weir, Australie, 1975 (voir critique dans ce numéro).
Piedra Libre, de Leopoldo Terre Nilson, Argentine, 1976 (voir critique dans notre précédent numéro).
Pratiggya, de Dulal Guhan Inde, 1975.
Rocky, de John G. Avildsen, USA, 1976 (voir critique dans un prochain numéro).
Roulette chinoise, de Rainer Werner Fassbinder, RFA, 1976 (voir critique dans un prochain numéro).
Une fille pour le diable, de Peter Sykes, G-B, 1976 (voir critique dans notre numéro précédent).

du 6 au 12 avril

A pleine bouche, de Patrick Aubin, France, 1976.
Au nom du progrès : le pillage, France, 1976.
L'Ecole du diable, France, 1975, de Gordian Troeller et Claude Defarge (voir dossier « le cinéma de reportage », dans notre précédent numéro).
Couples en chaleur, de Lino Ayranu, France, 1977.
Godzilla contre mecanic monster, de Jun Fukuda, Japon, 1976.
La Grande frime, de Henri Zéphitatos, France, 1977.
La Griffe et la dent, de François Bel et Gérard Vienne, France, 1976.
Histoire d'aimer, de Marcello Fondato, Italie, 1975 (voir critique dans ce numéro).
Perversions candides, de Peter Fleisman, France, 1977.
Les Sorciers de la guerre, de Ralph Bakshi, USA, 1976 (voir critique dans ce numéro).
Soupirs d'amour, de Dietrich Krausser, RFA, 1975.
Un tueur dans la foule, de Larry Peerce, USA, 1976 (voir critique dans précédent numéro).

du 13 au 19 avril

A nous les lycéennes, de Michele Massimo Tarantini, Italie, 1976.
Au nom du progrès : Au diable l'école, France, 1975, **Les Tonneaux débordent**, France, 1976, de Claude Defarge et Gordian Troeller (voir notre dossier « le cinéma de reportage » dans notre précédent numéro).
Autant en emporte mon nunchaku, de Shigehiro Ozawa, Japon, 1973.
Cobra Karate, de Li Huan Chang, Hong Kong, 1976.
Le Dernier Nabab, d'Elia Kazan, USA, 1976 (voir critique dans ce numéro).
Les Jeunes séductrices, de Erwin C.Dietrich, Suisse, 1976.
Lilly, de Franz Weisz, Pays-Bas, 1974.

du 20 au 26 avril

Carrie, de Brian de Palma, USA, 1976 (voir critique dans notre prochain numéro).
Le Diable dans la boite, de Pierre Lary, France, 1976.
La Grande revue, de Rida Myassar, Syrie, 1974.
L'Héritage, de Mauro Bolignini, Italie, 1974 (voir critique dans ce numéro).
L'Inspecteur ne renonce jamais, de James Fargo, USA, 1976.
Julie pot-de-colle, de Philippe de Broca, France, 1977 (voir critique dans un prochain numéro).
Le Loup-Garou de Washington, de Milton Moses Ginsberg, USA, 1970.
Oh Sérafina! de Alberto Lattuada, Italie, 1976 (voir critique dans ce numéro).
Quand j'aurai vingt ans je serai heureux, de Jean-Michel Carré, Philippe Haudiquet, Philippe Pilard, Gabriel Auer, France, 1970-1976 (voir critique dans un prochain numéro).
Le Regard, de Marcel Hanoun, France, 1976 (voir critique dans un prochain numéro).
La Tête de Normande St-Onge, de Gilles Carle, Québec, 1976 (voir critique dans un prochain numéro).
Un flic voit rouge, de Stelvio Massi, RFA, 1976.
Vermisat, de Mario Brenta, Italie, 1974 (voir critique dans ce numéro).

POUR FACILITER VOS COMMANDES

- DETACHEZ CETTE PAGE
- REMPLISSEZ-LA
- POSTEZ-LA selon les indications figurant au verso

	PRIX	COCHEZ ICI D'UNE X
● **ABONNEMENT D'UN AN A « CINEMA 77 »** (12 numéros)	**83 F**	
● **L'OUVRAGE « 30 ANS DE CINEMA BRITANNIQUE »**	**100 F**	
● **RELIURE POUR UNE ANNEE DE « CINEMA »** (12 numéros ancien format)	**18 F**	
● **PLAQUETTE « DOSSIER DU COURT METRAGE »**	**8 F**	
● **ANCIENS NUMEROS DE « CINEMA »** (liste des numéros disponibles au verso)	**8 F**	

BULLETIN DE COMMANDE

M. .....

Adresse .....

souhaite recevoir la ou les commandes cochées d'une croix

ou

souhaite qu'elles soient expédiées à :

M. .....

Adresse .....

.....

(Voir au verso nos tarifs spéciaux et les modes de règlement)

TARIFS DE L'ABONNEMENT A « CINEMA 77 » (douze numéros)

FRANCE	BELG. SUISSE	AUTRES PAYS
83 F	90 F	110 F

NUMEROS ANCIENS DISPONIBLES

106 - 109 - 110 - 114 - 115 - 116 - 121 - 129 - 132 - 134 - 135 - 138 - 146 - 148 - 149 - 150 - 151 - 155 - 156 - 158 - 160 - 161 - 162 - 163 - 164 - 165 - 166 - 167 - 168 - 169 - 170 - 171 - 172 - 173 - 174 - 175 - 176 - 177 - 178 - 180 - 181 - 182 - 183 - 184 - 185 - 186 - 187 - 188 - 189 - 190 - 191 - 192 - 193 - 194 - 195 - 196 - 197 - 198 - 199 - 200 - 200 - 201 - 202 - 203 - 204 - 205 - 206 - 207 - 208 - 209 - 210 - 211 - 212/213 - 214 - 215 - 216 - 217

NUMEROS ANCIENS DEMANDES

☐ ☐ ☐ ☐ ☐ ☐

☐ ☐ ☐ ☐ ☐ ☐

MODES DE PAIEMENT

☐ Chèque bancaire à l'ordre de CINEMA 76.

☐ Virement postal à l'ordre de CINEMA 76, C.C.P. 34-120-44, Centre : La Source (nous adresser les 3 volets).

A ADRESSER A : CINEMA 77, 6. R. ORDENER P. 18e

LES TARIFS D'ABONNEMENT A « CINEMA 77 »

12 NUMEROS PAR AN

France :	**83 F**
Belgique et Suisse :	**90 F**
Autres Pays :	**110 F**

TARIF SPECIAL AUX ADHERENTS DE LA F.F.C.C. :
12 numéros (un an) : 73 F
Joindre le talon spécial de la carte de Ciné-club

Pour tous réglements :

CCP : Centre La Source 34-120-44 (joindre les 3 volets)

Chèque bancaire : à l'ordre de F.F.C.C. - CINEMA 77

CHANGEMENT D'ADRESSE

- joindre 2 F en timbre
- faire parvenir avant le 15 du mois

RELIURES

12 n°s (ancien format) : 18 F
12 n°s (nouveau format) : disponible dans quelques mois à un prix à déterminer

PUBLICITE

Tarifs sur demande à la revue :
Claudine Marchal

Tél. : 208.72.93

Correspondance :
Préciser « Rédaction », « Administration », ou « Abonnements »

LES SERVICES NATIONAUX DE LA F.F.C.C.

★

Affiliation :	**206.96.08**
Programmation :	**206.96.06**
Documentation :	**206.96.16**
Comptabilité :	**206.96.08**
Expédition :	**206.96.14**

★

I.F.A.C.C.	**206.96.08**
CINEMA 77	**208.72.93**
EDITION	**208.72.93**

Pour tous renseignements :
6, rue Ordener PARIS 18e

LES DELEGATIONS REGIONALES DE LA F.F.C.C.

- **PARIS :**
Jean-Pierre LE PAVEC
Programmation : Solange Mazet et Sylvie Courte
6, rue Ordener, Paris 18e, Tél. 206.96.06
- **MEDITERRANEE :**
Jean-Pierre PIQUEMAL
6, rue Condorcet 34500 BEZIERS
Tél. 67 28.66.83
- **SUD-OUEST :**
Georges MALGOUYARD
47, rue Rosa Bonheur 33000 BORDEAUX
Tél. 56 44.38.94
- **NORD :**
Secrétariat : Jeannine CATTEAU
4/51, rés. Flandre rue Holden
59170 CROIX - Tél. 20 72.19.41
- **EST :**
Georges SIGWARTH
4, rue du Florimont 68230 TURCKEIM
Tél. 89 28 06 88
- **RHONES-ALPES :**
Jacques CHARMATZ
Secrétariat : Carla ZENARO
73160 CORBEL
Tél. 16.79.69.29.84.

AU SOMMAIRE DE CE NUMERO

●

UNE EXCLUSIVITE

GRAND ENTRETIEN AVEC ARTHUR PENN

UN AUTEUR

GLEB PANFILOV

UNE TABLE RONDE

CINEMA ET THEORIE

APRES ROYAN

OU EN EST LE CINEMA AFRICAIN ?

ENTRETIEN

MERZAK ALLOUACHE

L'ACTUALITE

et l'analyse d'une vingtaine de films

●

voir notre sommaire détaillé pages 2 et 3.

CINEMA 77 ● N° 221 ● MAI ● FFCC ● PRIX : 10 F.